



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

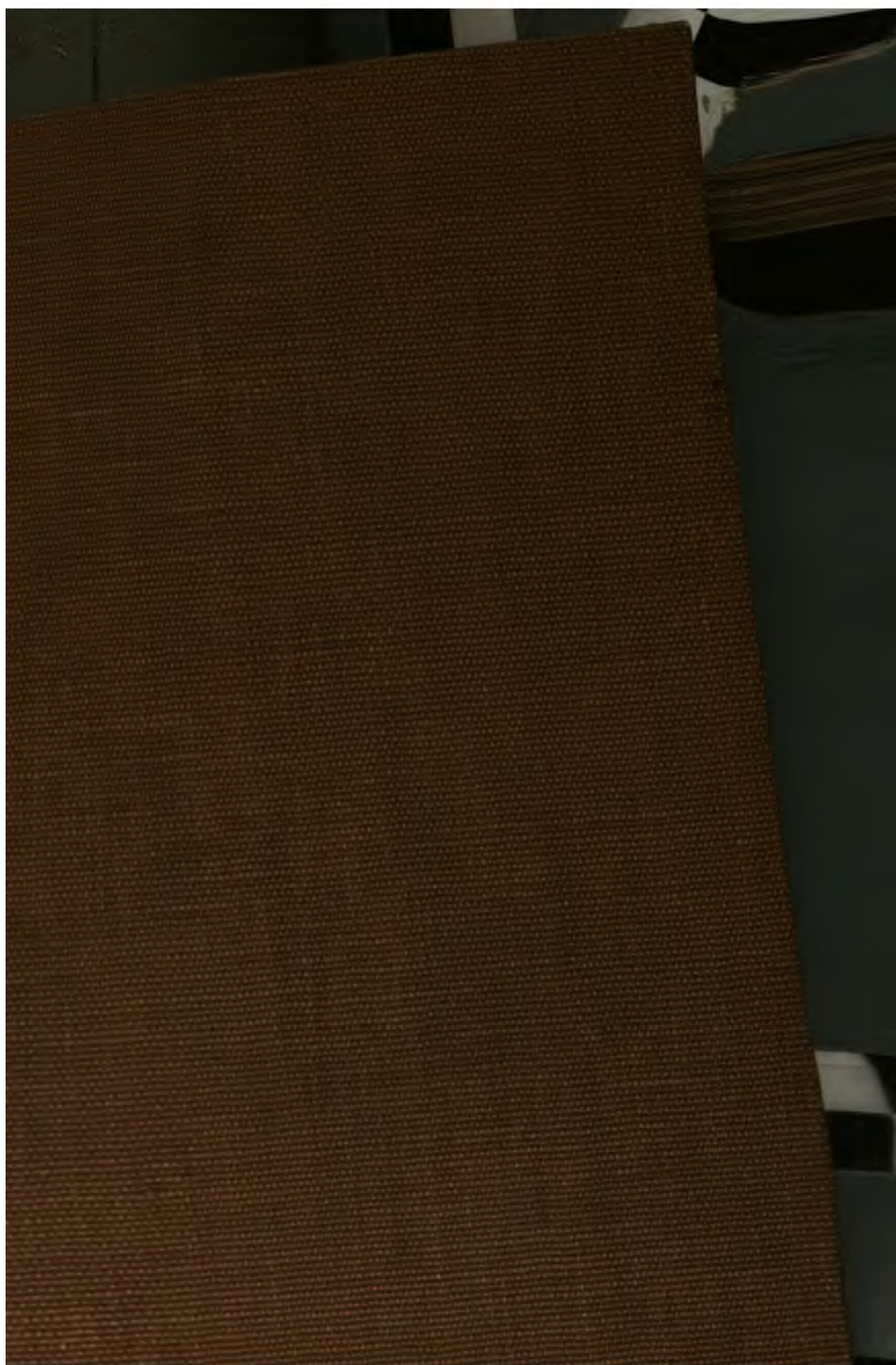
Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

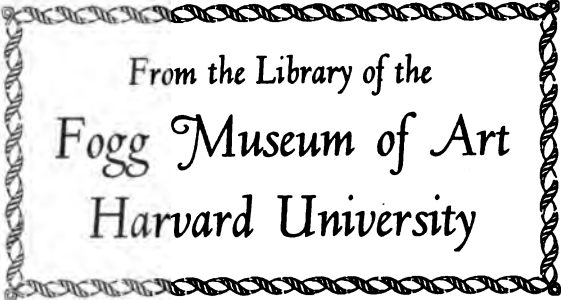
Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

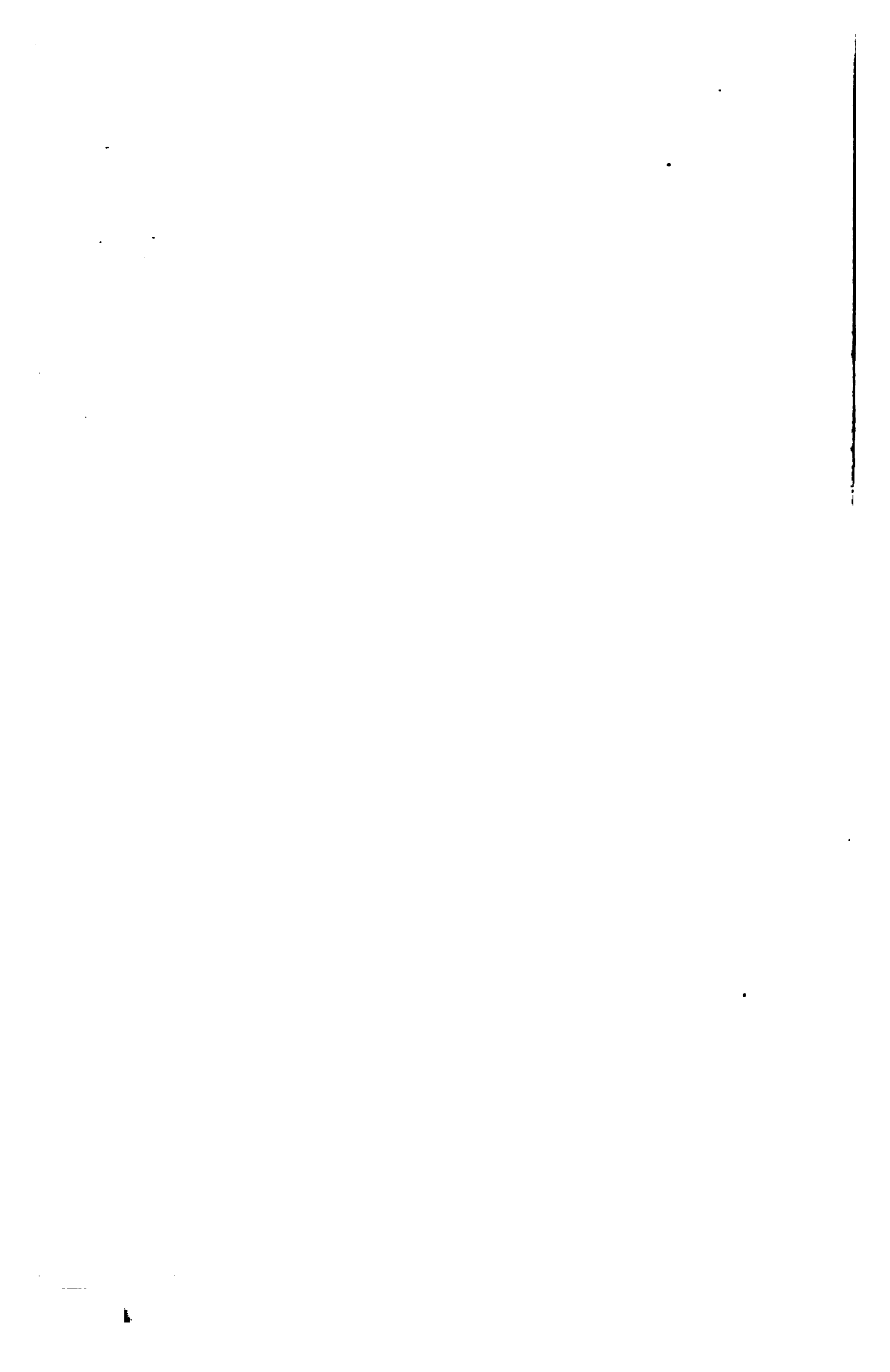




From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

Paul J. Sauley





RÉUNION
DES
SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS
DES DÉPARTEMENTS
EN 1887

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET C^{ie}
Rue Garanière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES CULTES ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

Bureau de l'Enseignement et des Musées

RÉUNION
DES
SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS
DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 31 mai au 4 juin 1887

ONZIÈME SESSION



PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET C^{ie}
RUE GARANCIÈRE, 8

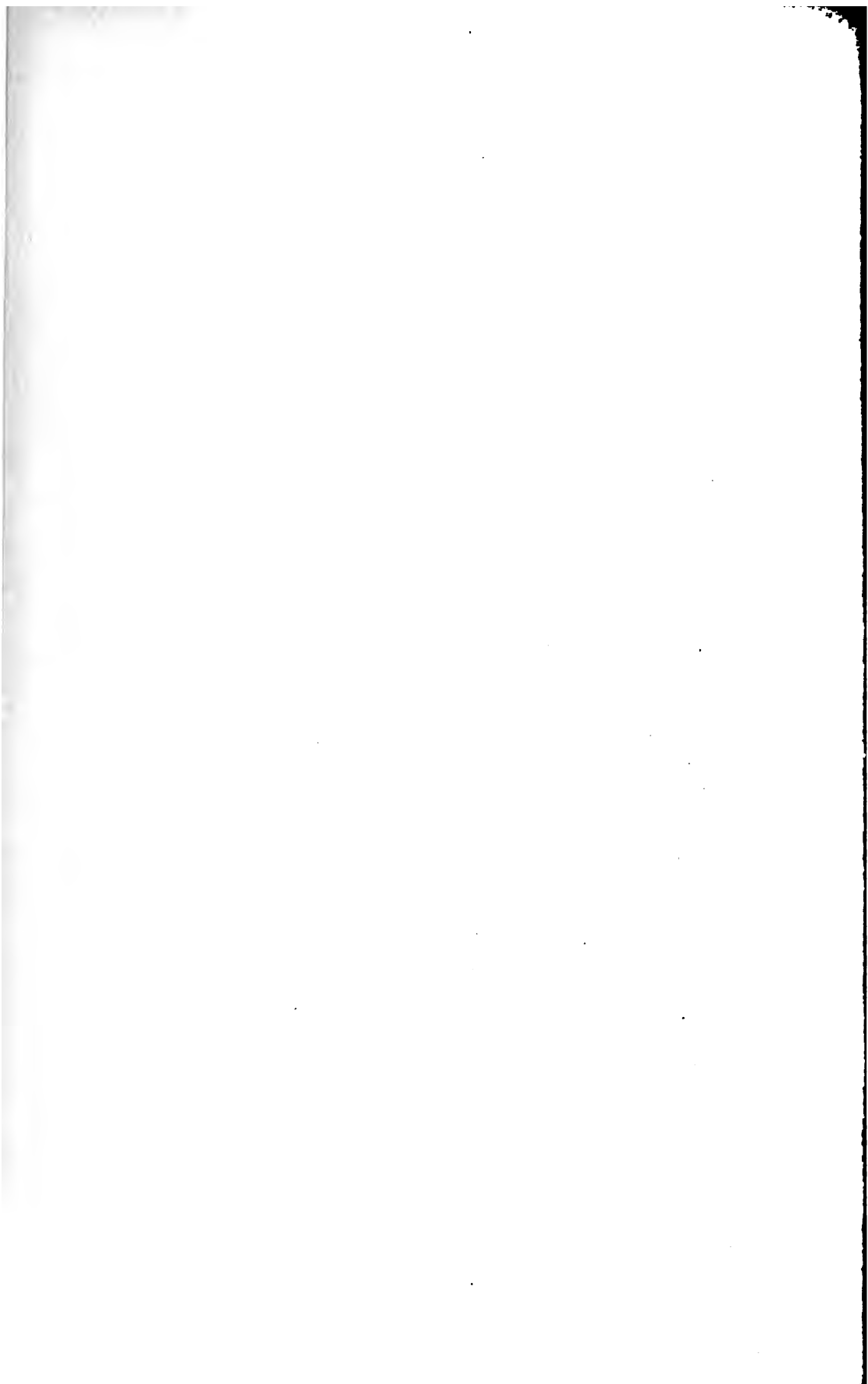
MDCCLXXXVII

**FOGG ART MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY**

1-15
12-17

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS



RÉUNION
DES
SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS
DES DÉPARTEMENTS
A LA SORBONNE
DU 31 MAI AU 4 JUIN 1887

ONZIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

Par arrêté en date du 28 février, rendu sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé que la session annuelle des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements aurait lieu à la Sorbonne du mardi 31 mai au samedi 4 juin 1887.

Un second arrêté de même date est ainsi conçu :

Le ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts

Arrête :

Le bureau du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements est constitué ainsi qu'il suit :

Président : M. BERTHELOT, sénateur, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président : M. KAEMPFEN, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire : M. L. CROST, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées.

Secrétaire adjoint : M. Henry Joux, conservateur du Dépôt des souscriptions, qui remplira en outre les fonctions de secrétaire-rapporteur de la session des Sociétés des Beaux-Arts.

Séance du mardi 31 mai 1887.

PRÉSIDENCE DE M. KAEMPFEN.

La séance est ouverte à une heure et demie, dans le grand amphithéâtre Gerson, sous la présidence de M. KAEMPFEN, directeur des Beaux-Arts.

Assistent à la séance :

MM. Charton, sénateur ; de Montaiglon, professeur à l'École nationale des Chartes ; Guiffrey, archiviste aux Archives nationales ; Chabouillet, conservateur du département des médailles à la Bibliothèque nationale ; Chabal-Dussurgey, directeur de l'École nationale des Arts décoratifs de Nice ; Marcille, conservateur du Musée d'Orléans ; Charvet, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées ; Henry Havard, membre du Comité.

M. Kaempfen invite M. Paul Foucart, membre de la Commission des Écoles académiques de Valenciennes, correspondant du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le président fait connaître que les séances suivantes seront présidées par les membres du comité dont les noms suivent :

MM. NUITTER. — Séance du mercredi 1^{er} juin.

GUIFFREY. — Séance du jeudi 2 juin.

DE MONTAIGLON. — Séance du vendredi 3 juin.

M. Kaempfen prononce ensuite l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« En inaugurant la onzième réunion des Sociétés provinciales des Beaux-Arts, je ne vous ferai point de discours. Les présidents des prochaines séances vous exposeront les idées que leur a inspirées l'examen de vos travaux anciens et récents, les enseignements qu'on peut tirer des lectures dont le recueil forme déjà une précieuse bibliothèque artistique et biographique où revivent bien des figures

oubliées, où sont décrites et louées comme elles méritent de l'être des œuvres à peine connues de quelques-uns jusqu'ici.

« Pour moi, je me bornerai à vous souhaiter, au nom du Gouvernement, une cordiale bienvenue et à vous adresser de sincères félicitations. Il y a un an, je constatais déjà l'heureuse diversité des sujets dont l'énoncé formait la table des matières de la session de 1886. Cette année vous avez soumis à votre Comité tant d'études excellentes que nous nous sommes trouvés dans l'agréable nécessité de tenir quatre séances au lieu de trois.

« J'ajoute qu'on ne saurait guère imaginer un programme plus attrayant que celui des notices et des mémoires que vous allez nous lire. Je vous conviais, un jour, à ne vous point enfermer dans des limites trop étroites, à ne point vous interdire les vastes horizons, à oser davantage, à traiter plus souvent des questions auxquelles ne s'intéresse pas seulement ce que j'appellerai le patriotisme local, mais qui importent à tous ceux qui ont l'intelligence et l'amour des choses de l'art, la passion de ce qui est une partie, non la moindre, de notre gloire nationale. Vous avez vraiment comblé, cette fois, les vœux que j'exprimais devant vous ; laissez-moi vous en remercier bien haut.

« Je n'en dis pas davantage, Messieurs, et vous laissez la parole. »

M. Gaston LE BRETON, correspondant de l'Institut et correspondant du Comité, a la parole pour une communication verbale.

M. Le Breton appelle l'attention de l'assemblée sur les périls que fait courir aux collections du musée d'antiquités du Mans le voisinage du théâtre de cette ville, et il émet le vœu qu'un local offrant plus de sécurité soit affecté, s'il est possible, au Musée archéologique. L'assemblée s'associe à ce vœu.

M. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie de Melun, correspondant du Comité, lit une étude sur Julien de Fontenay, graveur en pierres fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres, au château de Fontainebleau.

Cette étude, composée à l'aide des Archives de Fontainebleau et d'Avon, établit la personnalité très-distincte de Fontenay, que l'on a longtemps confondu avec Coldoré. De nombreux renseigne-

ments relatifs aux descendants de Fontenay complètent le travail de M. Lhuillier.

Prenant acte des dernières paroles de M. Lhuillier, M. Paul FOUcart demande que la réunion émette un vœu formel tendant à ce que les minutes des notaires antérieures à 1789 soient déposées aux Archives départementales.

Après une courte discussion à laquelle prennent part MM. CHARTON, sénateur, LHULLIER, FINOT, archiviste du département du Nord, correspondant du Comité, ADVIELLE, M. DE MONTAIGLON signale à l'appui de la motion qui fait l'objet du débat les recherches persévérantes que M. l'abbé CHEVALIER, M. DE GRANDMAISON et lui-même ont faites en vue de retrouver le testament de Léonard de Vinci, conservé chez un notaire d'Amboise qui ne se doutait pas de l'importance de ce document. Une inondation ayant détruit les archives de cette étude, la pièce cherchée s'est trouvée détruite, ainsi qu'un grand nombre d'autres pièces entassées dans un tonneau.

M. JOLIBOIS, conservateur du Musée de peinture à Albi, correspondant du Comité, qui a été le promoteur de l'idée du transfert des minutes aux Archives départementales, il y a trois ans, au congrès des Sociétés savantes, cite, à l'appui du projet en discussion, de curieux détails.

M. GUIFFREY expose à l'assemblée que si personne ne met en doute l'importance de la réforme demandée, les notaires, s'appuyant sur la législation en vigueur, se refusent à se dessaisir de ce qui est leur propriété. La législation est donc à réformer si l'on veut atteindre un résultat conforme au vœu formulé.

On reprend la suite des Lectures.

M. FINOT, archiviste du département du Nord, à Lille, correspondant du Comité, a fait le dépouillement des Archives de la recette générale des Pays-Bas et en a extrait de nombreux renseignements sur les honoraires versés à Rubens de 1611 à 1640.

M. PONSONAILHE, membre de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier, donne lecture d'une notice sur Antoine Ranc le père et Jean Ranc le fils, à l'aide des pièces d'état civil recueillies à Montpellier.

La parole est donnée à M. GODARD-FAULTRIER, directeur du Musée Saint-Jean, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, membre non résident du Comité.

Le mémoire présenté par cet érudit est lu par M. Joseph Chasle, délégué par l'auteur empêché d'assister à la séance. Deux œuvres, l'une peinte, l'autre sculptée, et représentant des compositions funèbres, ont servi de base à l'étude de M. Godard. L'une des œuvres, la *Mort en manteau royal*, n'existe plus. Elle a décoré jadis la cathédrale d'Angers. Le second ouvrage est une sculpture sur bois représentant la *Revanche de la Mort* et qui est conservée au Musée Saint-Jean, à Angers.

M. GINOUX, membre de l'Académie du Var, correspondant du Comité, donne lecture d'une notice sur les Écoles d'art à Toulon de 1640 à 1887. C'est une monographie des Écoles de peinture et de sculpture ouvertes sous Colbert dans l'arsenal de Toulon et dont le succès, inégal selon les circonstances, s'est perpétué jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle.

M. Paul FOUcart, membre de la Commission des Écoles académiques de Valenciennes, correspondant du Comité, a la parole pour la lecture de sa monographie des Pater. Le travail de M. Foucart est de proportions telles que la communication n'en pouvait être faite *in extenso*. L'auteur, estimant à juste titre que la lecture d'un fragment de son étude offrirait moins d'intérêt qu'un résumé verbal, présente, dans une rapide et chaude causerie, le tableau réduit de la vie d'Antoine Pater, le sculpteur, et de Jean-Baptiste Pater, l'élève de Watteau. La monographie de M. Paul FOUcart est puisée aux sources les plus variées et remplie de détails qu'un écrivain fixé dans la ville de Valenciennes était seul en mesure de conduire à bien. La réunion accueille avec les marques d'un vif intérêt la communication du biographe des Pater.

M. JOLIBOIS, conservateur du Musée de peinture à Albi, membre non résident du Comité, est invité à donner lecture de son travail sur les Beaux-Arts dans le département du Tarn, depuis la Renaissance.

Cette rapide étude renferme le tableau du mouvement artistique dans le pays albigeois durant une période étendue. M. Jolibois met en lumière une grande quantité d'artistes du Tarn qui n'avaient pas appelé, jusqu'à lui, l'attention des biographes.

A la suite de la lecture de M. JOLIBOIS, M. le président appelle l'attention de l'assemblée sur le mot « fresque », trop généralement employé pour désigner une peinture murale quelconque, le plus souvent une peinture à la détrempe. Interrogé sur le procédé dont

on a fait usage à Albi pour la décoration de la cathédrale à l'époque de la Renaissance, M. JOLIBOIS répond qu'il portera la question devant la Société d'archéologie du Tarn.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un travail de M. Francis MARTIN, membre de la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise : Relation des fouilles faites à Villeneuve-Saint-Georges. Dans cette étude, M. Martin donne des détails sur les découvertes opérées à Villeneuve pendant l'année 1886.

M. DE VESLY, correspondant du Comité, a la parole pour une communication verbale sur les marques de tâcherons relevées sur l'église abbatiale de Saint-Ouen de Rouen, et notamment dans l'œuvre de Jean Roussel dit « Marc d'Argent ». M. de Vesly s'exprime en ces termes :

« L'église abbatiale de Saint-Ouen de Rouen comporte dans son gros œuvre trois époques bien distinctes : l'abside est une des rares constructions du quatorzième siècle ; la grande nef appartient au quinzième ; enfin le portail principal a été édifié il y a quelques années.

« Il m'a paru intéressant de vous signaler la particularité que présentent les sigles ou marques de tâcherons qu'on observe plus particulièrement sur les parties de l'édifice construites de 1318 à 1340, sous l'abbé Jean Roussel dit « Marc d'Argent », c'est-à-dire au pourtour du chœur.

« Le nom de l'architecte qui dirigea ces travaux est resté inconnu, et ce n'est que plus tard qu'apparaît Alexandre de Bonneval, lequel construisit le transept et traça une des rosaces, et devint ce héros de la légende racontée par tous les guides.

« Les sigles sont nombreux notamment sur les colonnes, et paraissent tous composés de lignes horizontales et verticales à l'état d'unités ou conjugués et groupés en faisceaux de parallèles quelquefois traversées par une ou plusieurs obliques. Que si l'on observe des caractères présentant la forme du V ou de l'N, c'est que ces deux lettres s'obtiennent par des droites. En général, si on en excepte l'O, et encore cette lettre n'est ici qu'un cercle, les sigles ou marques de tâcherons observés sur l'œuvre de l'abbé Marc d'Argent ne sont pas empruntés aux lettres de l'alphabet.

« Ma communication, qui en somme n'est qu'une statistique dans

laquelle j'ai noté quelles étaient les marques employées le plus fréquemment, deviendrait ennuyeuse si je ne me hâtais de conclure en disant que l'œuvre du chœur de l'abbatiale de Saint-Ouen de Rouen me paraît due à une de ces confréries ou plutôt franc-maçonneries originaires de la Picardie, et mon hypothèse se trouve confirmée par un travail publié dans le bulletin de la Société des antiquaires de cette province¹ et au cours duquel M. Puisard constate que les marques des tâcherons picards faites au château de Coucy, sur les vieux murs de l'abbaye d'Airaines, sont similaires à celles que je retrouve à Saint-Ouen.

« Quelle que soit d'ailleurs la valeur de ma théorie, je crois qu'il serait intéressant de recueillir et de rassembler les marques ou sigles tracés sur nos vieux monuments, car leur étude, jointe à celle de l'ornementation, permettrait de reconnaître la filiation des franc-maçonneries du moyen âge et ajouterait un élément pour le classement des Écoles de province. »

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à six heures.

Demain mercredi, séance à une heure et demie, sous la présidence de M. NUITTER. — Continuation des lectures.

Séance du mercredi 1^{er} juin 1887.

PRÉSIDENTE DE M. NUITTER.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. NUITTER, membre du Comité, assisté de M. Henry JOUIN, secrétaire adjoint de la session.

Assistent à la séance : MM. Gruyer et Havard, membres du Comité, et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

M. le Président invite M. Natalis RONDOT, membre non résident du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution suivante :

¹ *Bulletin des antiquités de Paris*, année 1886, n° 1.

« MESSIEURS,

« M. le directeur des Beaux-Arts a bien voulu me désigner pour présider la seconde séance de votre onzième réunion. Cet honneur m'impose le devoir de prendre la parole le premier et de retarder ainsi, à mon grand regret, le moment où nous aurons le plaisir d'entendre les lectures qui nous sont promises.

« L'an dernier, M. Henry Havard, se conformant en cela aux intentions du ministre, s'est entretenu avec vous, de la façon la plus intéressante, de la direction à donner aux recherches historiques et des sources nouvelles, des mines inexploitées, qui peuvent fournir un nouvel aliment à vos travaux. Votre Président a surtout insisté sur l'abondance des documents contenus dans les actes notariés qui ont été conservés en si grand nombre soit dans les dépôts d'archives, soit dans les études des notaires. Les marchés relatifs aux travaux d'art, les inventaires des biens et maisons, d'autres contrats encore abondent, ainsi qu'il vous a été dit, en renseignements de toute sorte, grâce auxquels on peut éclairer d'un nouveau jour des faits déjà connus, et souvent en découvrir qui étaient absolument ignorés.

« Le souci de l'exactitude est un des caractères, un des besoins de notre époque. Nous le voyons s'imposer même aux artistes et donner une physionomie particulière aux œuvres de pure imagination. S'il est un ordre de travaux pour lequel cette exactitude scrupuleuse, cette précision scientifique soient indispensables, c'est assurément pour les recherches historiques. Le temps n'est plus où le beau langage, les périodes élégantes étaient la principale préoccupation d'un auteur, et où, quand *le siège était fait*, on ne daignait pas le refaire pour être plus près de la vérité. Il faut du reste se hâter de dire que, sous l'ancien régime, il n'était guère possible de puiser aux sources qui, aujourd'hui, sont mises si libéralement à notre disposition. Tout ce qui tenait à l'administration restait inaccessible, et les traditions de secret qui protégeaient encore, il y a peu d'années, les archives du ministère des affaires étrangères, étaient alors la règle absolue.

« Puisque la recherche exacte des preuves s'impose maintenant

à tous les écrivains, je crois, Messieurs, qu'il ne sera pas sans quelque intérêt de vous parler d'un savant modeste, d'un travailleur infatigable qui, un des premiers, sinon le premier même, se fit un devoir d'appliquer à l'histoire littéraire, à la biographie, des procédés plus rigoureux.

« Nous le ferons d'autant plus volontiers que le hasard a mis entre nos mains la partie de sa correspondance relative précisément aux démarches incessantes, aux patientes investigations auxquelles il se livra pendant plus de cinquante ans, et qu'au lieu de simples appréciations, c'est par ses lettres mêmes que nous pourrons vous faire connaître Louis-François Beffara.

« Il était né à Nonancourt, le 23 août 1751. Dès 1777, il publiait, sous le titre d'*Esprit de Molière*, un choix de maximes, de pensées tirées de ses œuvres, avec un abrégé de sa vie. Beffara fut ainsi le premier des *moliéristes*. Il donna toujours, dans ses nombreux travaux, la meilleure part à notre grand poète comique. Il entreprit de retrouver dans les registres des paroisses tous les actes relatifs soit à lui, soit à sa famille, et, de tout temps, ceux qui publièrent les études les plus sérieuses sur Molière ne manquèrent pas de rendre à Beffara la justice qui lui était due.

« Qu'il nous permette de révéler, disait M. Taschereau en 1828, « que si quelque exactitude dans les détails historiques de notre « ouvrage fait pardonner ses imperfections, c'est en grande partie à « ses laborieuses recherches, à son inépuisable complaisance, que « nous devons cette sorte de compensation. »

« Plus tard, Eudore Soulié écrivait ceci : « Depuis quelques « années, les registres des anciennes paroisses ont fourni d'utiles « rectifications pour la biographie. Beffara, qui un des premiers a « puisé à cette source, y a découvert relativement à Molière toute « une série de dates et de faits absolument ignorés avant lui. »

« En 1790, Beffara était principal clerc de M. le commissaire Defresne et secrétaire de la section de la Grange-Batelière ; plus tard il devint commissaire de police de la section du Mont-Blanc. Vous voyez que sa profession avait pu lui donner l'habitude des enquêtes sérieuses et de la recherche des preuves. Il consacra le temps que lui laissaient ses fonctions à recueillir et à mettre en ordre tout ce qu'il put découvrir sur la vie de Molière, de Quinault, de Lully, de Regnard, de La Fontaine ; il entreprit en même temps

une histoire de l'Académie royale de musique, qu'il conçut d'après un plan si vaste qu'il y faisait entrer tout ce qui était relatif à l'histoire de la musique théâtrale et à la biographie des auteurs, compositeurs, chanteurs, danseurs et administrateurs qui de près ou de loin avaient eu part aux destinées de l'Opéra.

« Tout d'abord il n'eut à sa disposition que les ouvrages déjà publiés ou les manuscrits qui existaient dans les bibliothèques. Pour ceux-ci il ne se contentait pas de simples extraits. Dès 1784 il copiait page pour page l'histoire inédite de l'Académie royale de musique, par les frères Parfait. Ce manuscrit précieux, provenant des collections du duc de la Vallière, venait d'être acquis pour 19 livres par la Bibliothèque du Roi. Depuis, l'original a disparu, et il ne reste que la copie de Boffara, conservée actuellement au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

« Quand la Révolution éclata, il semble que dans ce nouvel ordre de choses notre chercheur ait été surtout préoccupé de poursuivre plus librement ses recherches, et de mettre à profit les documents officiels qu'il lui avait été impossible de consulter jusque-là.

« Toute sa correspondance à cette époque n'a trait qu'à ses démarches auprès des diverses administrations. Le 1^{er} germinal an III, il envoie un mémoire aux citoyens membres du Comité des archives de la Convention nationale. Il demande à prendre part aux travaux des archives où sont déposés les papiers relatifs à l'Opéra ; il fait observer qu'outre ces papiers « il en existe encore une assez « grande quantité aux archives de la commune, aux Menus-Plaisirs, « chez Laporte, rue Château-Landon (condamné à mort, ajoute-t-il « entre parenthèses), tous concernant l'Opéra et qui devraient être « réunis à ceux des archives » .

« En ventôse an II, il avait déjà écrit aux citoyens membres du Comité d'instruction publique à la Convention nationale. Parlant de ses recherches : « J'ai trouvé, dit-il, de grands secours aux « archives de la commune. Il existe aux cy-devant Menus-Plaisirs « beaucoup d'autres papiers qui pourraient me procurer des rensei- « gnements. Je présume aussi qu'il se trouve dans les bibliothèques « des émigrés ou des conspirateurs dont les biens ont été confisqués, « des collections qui auraient besoin d'être réunies. » Et ne se fiant qu'à lui-même, il demande à être autorisé à faire les démarches

nécessaires pour parvenir à cette réunion et même à assister à la levée de tous scellés et à la recherche de ces papiers chez quelques citoyens qui sont en état d'arrestation, sauf à s'entendre avec l'archiviste de la commune pour les faire transporter dans ce dépôt.

« On peut se demander si le zèle du collectionneur ne l'entraînait pas un peu loin, et s'il était tout à fait prudent à cette époque de paraître prendre un si vif intérêt à cette académie de musique, à une institution qui avait toujours fait partie de la maison du Roi. — Les lettres de Belfara restent sans réponse. Il ne se décourage pas et s'adresse de nouveau à toutes les autorités. Le 19 germinal an III, le *Comité des décrets, archives et procès-verbaux de la Convention nationale* délibère enfin sur sa demande relative aux papiers concernant l'Opéra. Le Comité « passe à l'ordre du jour « sur cette réclamation, motivé sur ce que les titres qui ne « seront pas de nature à être conservés doivent être anéantis, aux « termes de la loi ». Copie de cet extrait est signifiée au citoyen Belfara, et il semble que cette fois tout est bien fini ; mais au bas de la copie, nous trouvons cette note de sa main : « J'ai cependant « obtenu la remise d'une partie de ces papiers, que j'ai réunis en « quatorze volumes in-folio. »

« Vous connaissez l'homme maintenant, Messieurs, et vous pouvez apprécier ce qu'il dut accumuler de documents en plus d'un demi-siècle de travail, consacré à examiner les registres des paroisses, les minutes des notaires, les liasses de tous les dépôts d'archives où il put pénétrer, ne se lassant jamais de solliciter de nouvelles communications, et ayant même pour cela adopté une sorte de formule dont le commencement seul change avec le temps : « Depuis plus de vingt ans... depuis plus de trente ans... « enfin : depuis plus de cinquante ans, je travaille à un ouvrage sur « l'Opéra, etc. » Il mourut en 1838, âgé de quatre-vingt-sept ans, ayant vécu sous tous les régimes et ayant toujours été gouverné par une même passion : l'étude.

« De tant de travaux, il ne fit imprimer que peu de chose : ce fut, outre l'*Esprit de Molière*, dont nous avons parlé, des *Recherches sur les époques de la naissance et de la mort de Regnard* (1820), et sa *Dissertation sur Molière* (1821). Tout le reste formait une collection considérable de volumes manuscrits

qu'il eut toujours la pensée de léguer à un dépôt public et qui se composait de deux séries bien distinctes.

« C'est d'abord un recueil en plusieurs gros volumes in-quarto auquel il avait donné pour titre : *Hommages à Molière, Lully, Quinault*, et dans lequel se trouvent en outre toutes les notes qu'il avait pu réunir sur La Fontaine, Regnard, Germain Boffrand, Boscheron, etc. Ce recueil, légué à la Bibliothèque nationale, est aujourd'hui conservé au département des manuscrits. La plupart des actes de naissance, de baptême, de décès qui y sont transcrits ont péri depuis avec les archives de l'état civil.

« L'autre partie de ses travaux était le *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*.

« Il comprenait l'histoire de l'établissement de l'Opéra en France et dans les pays étrangers ; — le détail des différentes directions, régies et administrations ; — le dictionnaire des ouvrages représentés, avec des notes sur les acteurs, actrices, danseurs, danseuses ; — le détail des éditions, etc. ; — le dictionnaire alphabétique des auteurs et compositeurs ; — les édits, lettres patentes, arrêts du conseil concernant l'Opéra, les Comédies française et italienne.

« Il y avait joint de nombreuses pièces relatives aux autres théâtres, un dictionnaire des ballets et opéras non représentés à l'Académie de musique, et une dramaturgie lyrique étrangère.

« C'était une collection de 83 volumes in-folio et in-4°, qui, légués à la Bibliothèque de la ville de Paris, ont été détruits dans l'incendie de 1871.

« Une partie beaucoup trop minime de ces documents avait été copiée pour les archives de l'Opéra. C'est bien peu en comparaison de ce qui existait. Enfin, il y a quelques années, M. Théodore de Lajarte, bibliothécaire de l'Opéra, se trouvant à Nonancourt, fut assez heureux pour apprendre qu'il existait chez les héritiers de Beffara trois volumes in-4° qui, ayant été recopiés, avaient été gardés comme doubles, et qui ont été très-libéralement offerts à nos archives par la famille.

« Nous croyons, Messieurs, que vous ne nous désapprouverez pas d'avoir donné une place dans nos travaux à ce laborieux chercheur, dont l'exemple a été si bien suivi. Si nous n'avons pu éviter en finissant de rappeler le souvenir des tristes événements qui ont

causé tant de pertes irréparables, ce doit être une raison de plus pour vous encourager, s'il en était besoin, à publier le plus de documents qu'il vous sera possible, et à les soustraire ainsi à tant de chances de toute sorte de destruction.

« En retournant dans vos départements reprenez avec la même ardeur le cours fécond de vos recherches.

« Nous avons parlé, au début, des archives du notariat, dont les trésors vous ont déjà été signalés. Permettez-moi d'y joindre l'indication de quelques autres sources, qui assurément vous sont connues, mais qui peuvent encore vous livrer bien des secrets, après même que vous y aurez puisé ce qui vous paraît relatif à l'objet spécial de votre travail. Ne craignez pas, s'il vous reste des loisirs, de vous lancer sans parti pris, selon les ressources spéciales du dépôt d'archives que vous avez sous la main, dans l'examen d'une série d'arrêts de parlement, de sentences de sénéchaussée, de bailliage ou de quelque autre juridiction. Les registres des insinuations vous placeront sous les yeux, encore plus facilement que les répertoires des notaires, une foule d'actes très-importants. A chercher ainsi, au hasard, vous perdrez certainement beaucoup de temps; mais l'imprévu d'une découverte peut compenser l'ennui de bien des heures de lecture inutile, en vous livrant des faits inconnus que rien ne pouvait vous faire soupçonner, et dans cet ordre de recherches, le premier pas est tout : car il est bien rare qu'un acte, qu'un arrêt n'en mentionne pas quelque autre qu'on n'a plus qu'à trouver à sa date précise, et qui, à son tour, deviendra peut-être le point de départ de nouvelles découvertes.

« Les savants, les artistes dont vous tenez à reconstituer la vie, à connaître les œuvres, furent assurément d'honnêtes gens; ne dédaignez pas cependant, pour de certaines périodes, de consulter les registres d'écrou des prisons, où presque toujours les greffiers, pour leur utilité personnelle et sans prévoir votre curiosité, ont eu le soin de joindre une table des noms. En effet, avant l'ordonnance civile de 1667, la contrainte par corps est si fréquemment appliquée que pour la moindre dette tout le monde y passe plus ou moins, et la mesure était pourtant d'autant plus rigoureuse qu'il n'y avait pas alors de prisons pour dettes, et que le même préau pouvait recevoir les prévenus de délits et de crimes en même temps que les débiteurs malheureux.

« Je me suis trouvé amené à vous parler surtout des archives judiciaires. C'est que j'ai pu vérifier que tout ce qui touche de près ou de loin à un procès peut devenir une source précieuse de renseignements. Heureux, a-t-on dit, les peuples qui n'ont pas d'histoire ! Heureux aussi parmi les hommes ceux qui n'eurent jamais de procès et dont l'existence paisible s'écoula, loin du contact des gens de justice, dans l'exercice tranquille de leur profession et les douceurs de la vie de famille ! Mais, pour ceux-là, combien la tâche du biographe est difficile, et comme il faut souvent se résigner à ne rien connaître de leur vie ni de leur œuvre ! Si, au contraire, on leur a contesté le prix de leur travail, si quelque créancier impitoyable les a poursuivis, si des discordes de famille les ont contraints à plaider contre leurs proches, tout peut s'éclairer, et, après deux ou trois siècles écoulés, quelque pièce de procédure où la poudre de buis est encore fixée par l'encre, fera revivre le passé et vous enseignera peut-être ce que les contemporains mêmes ont ignoré. Vous n'aurez pas de regret alors d'avoir déchiffré, avant d'arriver là, tant de noms obscurs, et si parmi les noms connus quelques-uns sont étrangers à vos recherches du moment, ils peuvent, notés d'un trait de plume, vous servir plus tard pour d'autres travaux ou vous donner le très-vif plaisir de venir en aide à quelque autre chercheur. »

M. Henry JOUIN, secrétaire adjoint, donne lecture du procès-verbal de la séance précédente.

M. CASTAN, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, a la parole pour lire un travail sur le sculpteur Pierre-Étienne Monnot (1657-1733). M. Castan a eu la bonne fortune de découvrir une biographie de Monnot, par l'Italien Pascoli. Cette notice est contemporaine du sculpteur. Elle fournit donc à l'écrivain français de nombreux détails auxquels il ajoute une description développée des œuvres de sculpture de l'artiste bisontin, dispersées en Italie, en Angleterre et à Cassel. C'est à Cassel surtout que s'arrête le nouvel historien de Monnot, pour faire apprécier de l'assemblée, comme il le mérite, le « Marmorbad » ou Bain de marbre, qui reste le chef-d'œuvre du statuaire.

M. le chanoine DEHAISNES communique à l'assemblée une étude sur l'École flamande avant les Van Eyck. Ce mémoire est entière-

ment puisé à des sources inédites, pièces de procédure, actes d'état civil, comptes de travaux, etc. Mais ce ne sont pas des notes arides que présente à l'assemblée M. Dehaisnes. Le caractère de son étude est avant tout philosophique. S'élevant au-dessus des faits, l'auteur a su tirer des conclusions tendant à faire dater l'École flamande d'une époque antérieure d'au moins cent ans aux Van Eyck.

M. ADVIELLE, membre de la Société des Amis des Arts d'Arras, correspondant du Comité, lit une notice sur Charles-Guillaume Cousin, de Pont-Audemer, décorateur du palais royal de Stockholm (1707-1783). Cet artiste, qui a laissé ses meilleurs ouvrages à Stockholm, était peu connu du public français. C'est à rendre justice à ce sculpteur ornementiste d'origine normande que s'applique M. Advielle.

M. NATALIS RONDOT, membre non résident du Comité, a la parole pour donner lecture de son mémoire sur les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. Cette étude, dont l'auteur ne fait connaître que l'introduction, renferme des notes sur un millier d'artistes ignorés des historiens. Mais ces notes, recueillies dans les archives locales, donnaient lieu à une vue d'ensemble, à des considérations générales sur le luxe lyonnais durant la période que M. Rondot avait le dessein d'éclairer. Ce sont ces aperçus qui forment le fond de la communication faite devant la section. Au cours de sa lecture, M. Rondot énumère rapidement les principaux artistes qu'il convient de distinguer entre leurs émules.

M. BOUCHARD, président de la Société d'émulation de l'Allier, correspondant du Comité, lit son mémoire sur l'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle. L'activité intellectuelle à Moulins, au dernier siècle, les efforts désintéressés de quelques citoyens, hommes de goût et de savoir, sont mis en lumière par l'auteur. Les détails inédits sur la formation d'exécutants, sur les concerts ou les représentations lyriques donnés à la même époque dans la capitale du Bourbonnais, complètent le travail de M. Bouchard.

M. TANCRÈDE ABRAHAM, conservateur du Musée de Château-Gontier, correspondant du Comité, communique au Congrès une étude sur un triptyque hollandais du seizième siècle, conservé dans la cathédrale de Laval. Ce mémoire renferme l'histoire de la découverte et de la restauration d'une peinture que ses possesseurs

attribuent à Aertzen. Mutilée et méconnue pendant de longues années, cette œuvre curieuse est aujourd'hui placée dans la chapelle du chevet de la cathédrale de Laval. C'est le dernier évêque du diocèse, M. Le Hardy du Marais, récemment décédé, qui a pris l'initiative de la restauration du triptyque en question et en a spontanément assumé la dépense.

La parole est donnée à M. GIRARD, membre de la Société des antiquaires du Centre, à Bourges, pour lire une note sur la demeure à Bourges et sur la femme de Pol de Limbourg.

M. Girard ayant délégué pour le remplacer son collègue M. BUCHOT DE KERSERS, celui-ci communique à l'assemblée la brève étude dans laquelle M. Girard s'efforce de fixer l'emplacement à Bourges d'une maison aujourd'hui détruite et jadis donnée par le duc de Berri à son peintre Pol de Limbourg. A une date ultérieure au don qui en avait été fait à Pol, cette maison se trouve occupée par la seconde femme du peintre, alors remariée. Ces notes permettront sans doute de faire la lumière sur le problème que s'est posé M. Girard et qu'il n'est pas, quant à présent, en mesure de résoudre.

M. DUVAL, archiviste du département de l'Orne, correspondant du Comité, donne communication de quelques recherches sur Guillaume Gougeon, sculpteur argentanais, qui a décoré l'abbaye de Belle-Etoile, près Tinchebrai. M. Duval décrit ces travaux et énumère d'autres ouvrages également dus au ciseau de l'artiste argentanais.

La parole est donnée à M. JACQUOT, membre de la Société d'archéologie lorraine, correspondant du Comité, qui, à l'aide d'un journal autographe de Charles-Louis Chéron, a reconstitué la biographie de ce peintre lorrain. Il résulte du caractère même d'une pareille source que l'auteur a pu fournir sur les Chéron et d'autres artistes, tels que les Coppel, un certain nombre de notes inédites.

M. DURIEUX, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai, membre non résident du Comité, lit un mémoire relatif à des sculptures sur bois de l'église de Saint-Aubert de Cambrai; l'auteur n'a pu parvenir à découvrir le nom de l'auteur des bas-reliefs qu'il décrit avec soin, mais il fixe l'époque à laquelle se rattachent ces travaux. Les scènes historiques composées par le sculpteur anonyme forment un ensemble précieux.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures et demie.

Demain, séance à une heure et demie, sous la présidence de M. GUIFFREY, membre du Comité. — Continuation des lectures.

Séance du jeudi 2 juin 1887.

PRÉSIDENTE DE M. JULES GUIFFREY.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. Jules GUIFFREY, membre du Comité, assisté de M. Henry JOUIN, secrétaire adjoint de la session.

Assistent à la séance, MM. Lafenestre et Anatole de Montaiglon, membres du Comité, et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

M. le président invite M. CHABAL-DUSSURGEY, directeur de l'École nationale d'art décoratif de Nice, membre non résident du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocation suivante :

« MESSIEURS,

« En vous souhaitant la bienvenue, M. le directeur des Beaux-Arts annonçait qu'un des membres du Comité auquel a été confié l'honneur de présider à vos séances vous entretiendrait, dans une de vos réunions, du passé et de l'avenir de votre Comité. Il m'a semblé qu'il convenait de faire honneur à l'engagement pris en notre nom; aussi bien, certaines circonstances spéciales et que vous connaissez déjà rendent-elles quelques explications particulièrement nécessaires cette année. Sans doute, la tâche dont je me charge aurait pu être bien mieux remplie par l'un ou l'autre de mes collègues; je n'ai pas d'ailleurs la prétention d'épuiser la matière, ni de me présenter comme l'organe officiel des délibérations et des vœux du Comité. Je viens simplement vous exposer quelques idées personnelles, vous soumettre de modestes propositions inspirées par le désir de rendre vos réunions de plus en plus prospères, de plus en plus fécondes pour la cause que nous servons tous, pour la gloire de l'art national.

« Du passé de notre Comité, que vous dirai-je que vous ne sachiez tous aussi bien et mieux que moi? La constance que mettent tous les délégués des Sociétés des Beaux-Arts à revenir exactement à ces congrès périodiques depuis onze années, prouve assez que la création due à M. le marquis de Chennevières répondait à un besoin, presque à une nécessité. Combien de questions traitées dans ces séances, avec la compétence particulière qui vous appartient, n'étaient du ressort ni de la section d'histoire ni de la section d'archéologie! Je touche ici à un terrain brûlant; je sais qu'on nous a plus d'une fois reproché d'empiéter sur le domaine de nos aînés. Cependant, je puis en témoigner, car j'ai suivi assidûment les travaux de notre Comité depuis l'origine, sauf de bien rares exceptions, nous nous sommes toujours fait une loi de renvoyer à leurs auditeurs naturels les mémoires d'archéologie pure. Mais l'expérience nous a appris qu'il est souvent bien malaisé de déterminer les limites qui séparent l'archéologie de l'histoire de l'art. Leurs frontières respectives resteront, quoi qu'on fasse, un peu vagues, un peu arbitraires. Le mieux n'est-il pas, en cas de doute, de respecter les intentions du correspondant, surtout quand celui-ci a une longue habitude des congrès de la Sorbonne, et choisit, en parfaite connaissance de cause, le public auquel il veut soumettre le résultat de ses recherches?

« Vous savez, puisque vous êtes presque tous d'anciens habitués de ces réunions, quel prompt développement prit le Congrès des délégués des Sociétés des Beaux-Arts. Au besoin, nous trouverions la constatation officielle de ce rapide succès dans les discours de clôture prononcés par le ministre de l'instruction publique en 1879, 1880 et 1881. En peu d'années, le nombre des mémoires augmentait dans des proportions considérables. Les dix volumes déjà publiés sont là pour attester le grand intérêt et l'extrême variété de vos travaux. Je n'insiste pas, de crainte d'avoir l'air de vous adresser un banal compliment de circonstance.

« A quelles causes était dû ce succès plusieurs fois consacré par les déclarations ministérielles? Voilà ce qu'il me paraît utile de rechercher et de constater. Il faut assurément en faire honneur tout d'abord à votre dévouement aux intérêts de l'art, à votre zèle, à votre assiduité à ces réunions, où nous sommes si heureux de vous revoir chaque année. Mais, pour être juste, il faut ajouter

que l'administration des Beaux-Arts n'a rien négligé pour seconder de son mieux vos efforts.

« S'occupant le moins possible des rapports du Comité avec les délégués, vous laissant toute liberté dans la direction de vos travaux, dans le choix de vos sujets, elle n'est intervenue pour la première fois cette année, depuis l'organisation définitive du Comité en 1879, que pour assurer son existence et son avenir sur des bases plus larges. Vous avez tous pris connaissance de l'arrêté ministériel paru dans le *Journal officiel* du 29 mars, qui augmentait sensiblement le nombre de vos collègues. Désormais, le Comité des Sociétés des Beaux-Arts compte des auxiliaires dans tous les départements, et jusqu'en Algérie. Tous les travailleurs s'intéressant aux études qui nous occupent figurent maintenant sur la liste des membres non résidents et des correspondants du Comité. Si longue qu'elle soit, cette liste n'est jamais close, et vous connaissez assez l'esprit élevé et libéral de M. le directeur des Beaux-Arts pour être assurés qu'il suffirait de lui signaler une lacune, une omission involontaire, pour que cet oubli soit aussitôt réparé. Les questions de personnes ou d'opinion, je le dis bien haut, n'ont rien eu à voir dans les choix faits par l'administration sur la désignation du Comité. Nous sommes ici sur un terrain neutre, celui de la science, celui de l'amour de l'art et du pays, et sur ce terrain-là nous sommes assurés de nous entendre d'abord, et de trouver ensuite le concours le plus empressé de la part de l'administration des Beaux-Arts.

« Mais si le cercle de nos membres correspondants ou non résidents s'est trouvé cette année considérablement élargi, ce n'est pas un vain titre honorifique que l'administration et le Comité ont eu l'intention de conférer aux nouveaux élus. Ce titre implique des devoirs. Ces devoirs, vous les connaissez bien, vous tous qui m'écoutez; vous faites mieux encore, car vous savez les remplir sans défaillance depuis des années.

« Si je vous demande la permission d'insister quelques instants sur ce sujet, mes paroles s'adresseront donc moins à vous qu'à vos nouveaux collègues, à ce qu'on pourrait appeler la nouvelle phalange des correspondants du Comité.

« Le premier devoir d'un correspondant, est-il besoin de le dire? c'est de tenir la compagnie à laquelle il appartient au courant de

ses travaux, de ses recherches, de ses trouvailles. Jusqu'ici, malheureusement, une seule occasion nous est offerte chaque année d'échanger nos impressions, nos idées, de nous communiquer la joie de nos découvertes. Si tous les correspondants du Comité voulaient profiter en même temps de cette occasion unique, une pareille affluence ne laisserait pas sans doute que de causer quelque embarras ; mais je crois qu'un pareil danger n'est guère à redouter. Et vint-il à se présenter, nous en serions tous tellement heureux qu'on trouverait bien le moyen de parer aux difficultés de cette situation exceptionnelle. Jusqu'à nouvel ordre, du moins, l'encombrement n'est point le péril le plus imminent. Cependant, le compte rendu de vos séances prend des proportions chaque jour croissantes, et, cette année encore, l'importance de certains travaux considérables nécessitera sans doute une addition au nombre de feuilles du volume de l'an dernier. Que cela ne vous inquiète pas. Du moment où la valeur des travaux croitra dans la même proportion que leur nombre, et leur étendue, comme cela se présente notamment aujourd'hui, l'administration, j'en suis certain, trouvera le moyen de satisfaire vos légitimes exigences, en imprimant deux volumes si un seul ne suffit plus au compte rendu de vos séances.

« Ce qui a manqué jusqu'ici au Comité des Beaux-Arts, ce que possèdent ses aînés de l'histoire et de l'archéologie, c'est un organe périodique qui tienne les correspondants constamment au courant des décisions ou même des projets du Comité et de l'administration. Cette publicité périodique permettrait aux travailleurs dispersés sur tous les points de la France d'informer leurs collègues éloignés du sujet de leurs recherches, comme de leurs découvertes. Elle servirait de trait d'union aux chercheurs séparés par les distances ; elle entretiendrait partout l'ardeur et le feu sacré. Plus d'une fois déjà, vous n'en doutez pas, on a songé aux moyens pratiques de fonder ce bulletin du Comité des Sociétés des Beaux-Arts ; mais là, comme partout, surgit la terrible question budgétaire, qui gâte tout, arrête tout. Commettrai-je une indiscretion en vous disant que cette question, depuis longtemps à l'étude, est plus près aujourd'hui que jamais de recevoir une solution satisfaisante ? On m'en faisait la confiance ces jours derniers. Faisons ensemble des vœux pour que la combinaison qui doit nous donner l'organe désiré depuis si longtemps, réussisse enfin.

« Mais, s'il nous est impossible de promettre pour le moment à nos nouveaux collègues une publicité plus fréquente que celle du compte rendu annuel de vos séances, vous me permettrez de disposer encore de quelques instants pour leur signaler certaines études dignes de fixer leur attention, de tenter leur activité. Je n'aurai pas besoin d'aller bien loin pour leur proposer des modèles ; la liste de vos travaux suffit pour en fournir dans tous les genres. Chaque année, l'histoire de l'art français s'enrichit de quelque biographie substantielle, définitive, basée sur des dates authentiques, sur des documents positifs. La fine et spirituelle causerie sur la famille des Pater que nous avons applaudie avant-hier, est trop présente à votre esprit pour qu'il soit besoin d'aller chercher bien loin un exemple du genre qui se propose pour l'objet de ses études soit la vie d'un individu, soit l'histoire de toute une dynastie d'artistes.

« Des travailleurs intrépides se sont voués au dépouillement des archives, tâche d'autant plus méritoire qu'elle est plus ingrate. Que d'heures passées souvent sans autre résultat que la constatation du néant ! Aussi quels services rendrait aux historiens de l'École française un dépouillement systématique des archives départementales, comme celui qui vous est présenté cette année sur les peintres de Lyon ! Ne vous y trompez pas : il y aura là, condensé en une centaine de pages, un labeur de bien des années.

« Peu de travailleurs auront assez de résolution pour se lancer dans une pareille entreprise, bien peu surtout auront la chance de la mener à bonne fin. Il faut le courage ; il faut le temps ; il faut autre chose encore, et ces diverses conditions se trouvent rarement réunies.

« Mais il est une besogne moins longue et moins absorbante qui, poursuivie simultanément en différents endroits, offrirait un ensemble de résultats bien précieux. Vous n'ignorez pas que, sur tous les points du pays, dans chaque département, se poursuit le classement et l'inventaire détaillé des anciennes archives locales. Or, les nombreux archivistes chargés de ce vaste répertoire ont constamment l'occasion de consigner dans leurs analyses des noms d'artistes plus ou moins célèbres. Ces noms sont éparpillés dans des inventaires qui comptent déjà plusieurs centaines de volumes. Ne vous semble-t-il pas que si le dépouillement de ces inventaires

au point de vue de l'art s'organisait dans chaque département, on arriverait déjà à des résultats bien utiles? Et je ne parle pas encore ici des découvertes ultérieures réservées aux travailleurs patients qui se seraient livrés à la lecture attentive des inventaires départementaux. Je n'invente rien, d'ailleurs; cette idée a été mise en pratique dès cette année pour le département de l'Isère; et, si je ne me trompe, les investigations de votre collègue n'ont porté que sur une seule série des archives de l'ancien Dauphiné.

« Je pourrais multiplier ces exemples pris dans les travaux que vous nous apportez tous les ans.

« L'histoire des académies provinciales, cette histoire si pleine de détails du plus haut intérêt, reste encore à écrire. L'un de nos collègues nous a montré tout ce qu'on pouvait tirer d'un pareil sujet. Et les musées, et les peintures ou sculptures anonymes, et les tapisseries innombrables qu'on découvre encore chaque jour au fond de la province, quels thèmes inépuisables d'études et de savantes dissertations!

« Et combien d'autres dont je n'ai pas le temps de parler!

« Sans doute, nous n'avons pas la prétention d'absorber, au profit du Congrès des Sociétés des Beaux-Arts, tous les travaux qui se poursuivent simultanément dans toutes les parties de la France; mais n'y aurait-il pas moyen de faire bénéficier nos réunions et notre procès-verbal annuel des découvertes et des travaux éparpillés dans cent ou deux cents revues locales qu'il nous est à tous si difficile de connaître et de nous procurer? C'est ici que les correspondants pourraient, semble-t-il, rendre un service signalé à leurs collègues, service dont ils recevraient immédiatement le prix par une sorte de réciprocité.

« Je m'explique : pourquoi ne consacrerait-on pas chaque année une heure ou deux de nos séances, et dans chaque volume de nos comptes rendus dix ou vingt pages, à annoncer et à résumer les articles sur l'art ou les artistes parus dans le courant de l'année dans les revues dont je parlais tout à l'heure?

« Souvent ces articles contiennent des faits nouveaux du plus haut intérêt. Une note d'une demi-page ou d'une page au plus suffirait pour en porter la substance à la connaissance de tous les intéressés. Que demandons-nous de plus? Ceux que le sujet intéresserait particulièrement, ainsi avertis, n'auraient plus qu'à recourir

au texte de l'article original. Et voilà du coup la bonne volonté de tous nos correspondants utilisée sans qu'il leur en coûte beaucoup de peine. Quelques exemples feront mieux saisir ma pensée. Je terminerai par là cette trop longue causerie.

« Une famille de peintres nommés Jean et Girard d'Orléans a joui d'une grande célébrité sous les règnes de Charles VI et de Charles VII, et a occupé pendant longtemps l'office de peintres en titre du Roi. On ignorait à ce point la véritable origine de ces artistes, qu'un petit volume se publiait naguère pour démontrer, contre toute vraisemblance, que Jean et Girard d'Orléans étaient Parisiens. Et voici qu'un érudit d'Orléans vient d'établir, par preuves positives, que Jean d'Orléans s'appelait réellement Jean Grancher, était originaire de la petite paroisse de Trainou, près d'Orléans, ce qui explique son surnom. Ce sont encore les minutes des notaires qui ont fourni la preuve de ce fait.

« Tout récemment paraissaient dans les *Mémoires* d'une Société franc-comtoise les premiers documents certains qu'on possède sur un des plus illustres artistes de la Renaissance française, sur François Briot, l'auteur du fameux plat et de la célèbre aiguère en étain. Notons en passant que les recherches qui ont abouti à ce résultat avaient été provoquées par le *Mémoire* d'un de nos correspondants. La Lorraine et la Franche-Comté se disputaient l'honneur d'avoir donné naissance au grand graveur, dont la biographie n'offrait que ténèbres et contradictions. Or, par l'article auquel je fais allusion, la question paraît définitivement tranchée en faveur de la Lorraine. Bien qu'ayant passé la plus grande partie de sa vie à Montbéliard, François Briot, le potier d'étain, était originaire de Damblain en Bassigny, comme le graveur en monnaies Nicolas Briot, qui était très-probablement son parent, et qui, comme lui, appartenait à la religion réformée.

« Ne trouvez-vous pas qu'il y aurait grand intérêt à apporter comme un écho de ces découvertes dans nos réunions et à en consigner les résultats dans nos procès-verbaux ?

« Ce serait, du même coup, une sorte de sanction donnée aux publications qui font faire un progrès réel à l'histoire.

« Autre exemple d'un intérêt plus général encore :

« Une pièce, trouvée à Bologne par un chercheur italien, avait permis à notre savant collègue M. Anatole de Montaiglon de pré-

ciser la date de la mort de notre célèbre sculpteur Jean Goujon. La même pièce établissait que le grand artiste, après avoir embrassé la religion protestante, avait dû partir en exil en 1562, au début des guerres de religion, pour se soustraire aux persécutions.

« Or, d'une trouvaille plus récente, communiquée par un de mes collègues des Archives à la Société des Antiquaires de France, il résulte que, dans le cours de l'année même où Goujon dut quitter la France pour aller mourir à Bologne, un autre sculpteur fameux, Pierre Bontemps, auteur d'une des principales figures du tombeau de François I^{er}, était également réduit à gagner la terre d'exil, également pour cause de religion. De cette remarquable coïncidence, prouvée d'une manière certaine, il résulte d'abord que beaucoup des plus grands artistes de la Renaissance avaient embrassé la Réforme, et, en second lieu, qu'il y eut, en 1562, un véritable exode des plus fameux maîtres français; c'est ainsi que certains artistes illustres disparaissent tout d'un coup à cette époque, sans qu'il soit possible de suivre leur trace ou de trouver la date et le lieu de leur mort.

« La connaissance des faits nouveaux, surtout quand ils ont une portée aussi générale que le dernier que je viens de citer, est utile à répandre, afin d'éviter aux travailleurs bien des pertes de temps, bien des méprises fâcheuses. Il m'a semblé que les Congrès de la Sorbonne offraient une occasion à peu près unique de porter à la connaissance des intéressés ces découvertes et de centraliser tous les renseignements nouveaux sur l'histoire de l'art et des artistes en France.

« Il me reste à m'excuser, Messieurs, d'avoir abusé aussi longtemps de votre attention et d'avoir si mal rempli les fonctions de Président, qui consistent surtout, j'aurais dû me le rappeler plus tôt, à savoir écouter. »

M. Henry JOUIN, secrétaire adjoint, donne lecture du procès-verbal de la séance précédente.

La parole est donnée ensuite à M. DE GRANDMAISON, archiviste du département d'Indre-et-Loire, membre de la Société archéologique de Touraine, membre non résident du Comité, pour un mémoire intitulé : « Michel Colombe, qualifié prince des sculpteurs français à Bourges, en 1467. »

Ce Mémoire, sous une forme très-concise, permet d'établir

qu'en 1467 Michel Colombe avait conquis en France une grande renommée. Or, jusqu'ici, la première mention relative au grand sculpteur français était de 1473. La découverte de M. de Grandmaison a donc, comme on le voit, une sérieuse importance.

M. GIRON, membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy, membre non résident du Comité, donne lecture d'une étude sur des peintures murales de la Haute-Loire des douzième, quinzième et seizième siècles, qui est en quelque sorte l'appendice des communications faites par le même auteur aux sessions précédentes. Trois peintures découvertes à Brioude sont l'objet de descriptions et d'analyses faites avec un soin patient. M. Giron soumet à l'assemblée, à l'appui de son texte, les photographies des peintures dont il parle et qu'il a reproduites lui-même sur toile dans les proportions des originaux. C'est d'après ces reproductions, déposées par leur auteur au Musée du Puy, qu'ont été obtenues les photographies soumises aux délégués.

M. l'abbé CHEYSSAC, membre de la Société historique et archéologique du Périgord, correspondant du Comité, est appelé à lire une étude sur une tapisserie flamande, dernière épave du luxe accumulé par Armand d'Aydie, ancien gouverneur de Castille, dans sa résidence de Vaugoubert, commune de Quinsac. Une étude comparative de cette tapisserie avec celles que possède la cathédrale d'Angers offre de curieux rapprochements qui permettent de fixer la date approximative de la tenture conservée dans le Périgord.

M. CHABAL-DUSSURGEY, directeur de l'École nationale d'art décoratif de Nice, membre non résident du Comité, donne communication d'un mémoire sur les Écoles d'art décoratif, ayant pour objet l'utilité de l'étude de l'art décoratif et l'importance qu'il revêt à mesure qu'on se pénètre du caractère qu'il convient de lui attribuer. Définir des limites entre l'art décoratif et ce qu'on est convenu d'appeler le grand art ou l'art pur, est chose aussi délicate qu'arbitraire. L'appel de M. Chabal-Dussurgey en faveur de l'étude de l'art décoratif est donc sans restrictions, et les moyens pratiques que propose l'auteur pour atteindre au développement de l'art décoratif sont de nature à servir dans la plus large mesure les vrais intérêts de l'École française.

M. HERVÉ, membre d'honneur de l'Harmonie des ateliers des chemins de fer de l'État de la ville de Saintes, lit une étude sur

Émile Porchet, dans laquelle l'auteur rend hommage à un compositeur modeste qui a été un éducateur de mérite. M. Hervé a personnellement connu l'homme dont il parle, et son mémoire est très-fourni de détails circonstanciés sur Émile Porchet.

M. MARIONNEAU, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, communique un travail sur Jean-Étienne Lasne, maître graveur en taille-douce et illuminateur de la ville de Bordeaux au dix-septième siècle, en qui certains historiens d'art ont cru reconnaître le père Michel Lasne.

M. Marionneau établit, à l'aide de notes inédites, que Jean-Étienne avait à peu près le même âge que Michel, ce qui enlève toute vraisemblance à l'hypothèse émise et trop légèrement accréditée jusqu'ici. Mais si cette question de parenté ne peut être résolue d'une façon définitive par M. Marionneau, de nombreux détails sur les pièces gravées par Jean-Étienne sont apportés, avec preuves à l'appui, par son biographe.

M. Léon GERMAIN, correspondant du Comité à Nancy, fait une communication verbale sur une médaille de Jean Richier, actuellement au musée d'Épinal et dont M. Germain communique à l'assemblée une reproduction photographique. Cette médaille représente Pierre Joly, procureur général de Metz, que des liens de famille rattachaient à Jean Richier, petit-fils de Ligier Richier.

Le mémoire de M. Henri STEIN, secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, correspondant du Comité, sur les maîtres de l'œuvre en Dauphiné et les peintres de la ville de Grenoble, a été composé à l'aide des archives départementales de l'Isère. Il comprend deux parties. Dans la première sont mentionnés les maîtres de l'œuvre ; dans la seconde, les peintres en titre de la ville de Grenoble. L'ensemble de la communication de M. Stein renferme ainsi le tableau réduit du mouvement artistique dans le Dauphiné pendant plusieurs siècles.

L'ordre du jour appelle M. ANDRÉ, archiviste du département de la Lozère, correspondant du Comité, qui doit communiquer à l'assemblée une étude sur les peintures de l'ancien palais épiscopal de Mende, aujourd'hui hôtel de la préfecture. Ce mémoire a pour titre : *Le Peintre Antoine Besnard*.

En l'absence de l'auteur, M. Henry Jouin donne lecture du travail de M. André. Ce court mémoire renferme une description

précise de la décoration faite au dix-huitième siècle par le peintre Besnard dans le palais épiscopal de Mende. Cette description présente aujourd'hui un intérêt d'autant plus vif que les peintures qui en sont l'objet ont été réduites en cendres il y a quelques semaines.

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. LÉVÊQUE, directeur du Conservatoire de musique de Dijon, sur la situation théâtrale en province dans les villes de troisième ordre.

M. Lévêque étant absent, il n'est pas donné communication de son mémoire.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures.

Séance du vendredi 3 juin 1887.

PRÉSIDENCE DE M. A. DE MONTAIGLON.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. A. DE MONTAIGLON, membre du Comité, assisté de M. Henry JOUIN, secrétaire adjoint de la session.

Assistent à la séance : MM. Jules Guiffrey, membre du Comité; Eudoxe Marcille, conservateur du Musée d'Orléans; Henry de Chennevières, attaché à la Chalcographie du Louvre, et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. LE PRÉSIDENT invite M. PARROCEL, membre de l'Académie de Marseille, membre non résident du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution d'usage.

M. DE MONTAIGLON, reprenant les conseils déjà donnés par M. Havard l'année dernière, et par M. Guiffrey cette année, insiste sur l'utilité de la recherche et de la publication de documents inédits qu'on peut relever dans le dépouillement des archives publiques et même des archives privées. Les preuves seraient si nombreuses qu'il serait trop long d'en essayer l'énumération; il se contente d'en signaler deux exemples tout à fait importants. On connaissait depuis longtemps le nom d'André Beauneveu. Froissart, qui a été imprimé au seizième siècle, en parle comme de l'artiste habituellement employé par le duc Jean de Berry, et c'est lui qui doit être l'auteur des trois premières miniatures du *Josèphe* continué par Jean Fouquet, données par une note du manuscrit comme d'un bon enlumineur du duc de Berry. Publiant dans la collection des docu-

ments inédits les mandements émanés de Charles V, M. Delisle a apporté à l'histoire de l'art français une bien importante découverte. Beauneveu était sculpteur en même temps que peintre, et il a fait pour le Roi toute une série de statues royales pour Saint-Denis. C'était donc comme le premier sculpteur du Roi, et ces œuvres, existant encore, montrent qu'il était un excellent sculpteur.

Un Italien, M. Sandonini, dépouillant au point de vue de recherches locales les registres de l'Officialité de Modène, a rencontré, chemin faisant, un document de premier ordre. En 1568, un jeune artiste français est poursuivi pour hérésie, et l'on dit qu'en 1562 il avait été accueilli à Bologne par Jean Goujon, qui l'avait hébergé et qui n'existait plus. Or, Goujon disparaît des comptes royaux en 1562, et il n'en est plus question. Le témoignage indirect du procès de Modène explique ce qu'il était devenu et où il était allé pour se soustraire aux poursuites contre les protestants. Il est mort avant 1568; donc il n'y a pas à répéter la fausse légende qu'il aurait été tué à la Saint-Barthélemy. Vous voyez l'importance d'un fait rencontré par hasard.

Les archives donneront encore, moins peut-être qu'elles n'ont déjà donné depuis une vingtaine d'années, des pièces ou curieuses ou importantes; les inventaires sommaires en indiquent, mais les anciens registres d'état civil et les archives des notaires, qui ne font guère que commencer à être explorés, sont certainement les deux sources les plus fécondes où l'on doit aujourd'hui puiser.

Il en existe aujourd'hui moins qu'au commencement de ce siècle, et, s'il n'intervient pas de mesures législatives, il n'existera pas dans cinquante ans ce qui existe encore aujourd'hui. Il est donc absolument utile d'étudier et d'extraire ces deux natures de documents; en tout cas ce qu'on en tirera sera toujours autant de sauvé.

La parole est donnée à M. Henry JOUX, secrétaire-rapporteur, qui donne lecture du procès-verbal de la séance précédente.

M. GINOUX, membre de l'Académie du Var, correspondant du Comité, lit un mémoire sur Jean-Baptiste de la Rose, peintre du Roi à l'Arsenal de Toulon, connu seulement des historiens d'art qui se sont occupés du mouvement artistique imprimé par Colbert dans l'Arsenal de Toulon. Cet artiste n'avait pas encore été l'objet d'une monographie détaillée. M. Ginoux est parvenu à reconstituer la vie de ce maître provençal, à l'aide de nombreux documents

inédits, sans qu'il ait omis de mettre au point les pages déjà publiées sur Jean-Baptiste de La Rose. A la suite de cette étude, M. Ginoux, dans une note fort brève, appelle l'attention de l'assemblée sur une maison de campagne de Pierre Puget, et il exprime le vœu que cette bastide (tel est le terme local qu'il convient d'employer ici) soit classée par les soins de l'État afin qu'elle puisse être conservée.

La parole est donnée à M. PARROCEL, membre de l'Académie de Marseille, membre non résident du Comité, sur l'histoire documentaire de l'Académie de peinture de Marseille. Depuis de longues années M. Parrocel s'occupe de rédiger l'important ouvrage dont il apporte le dernier tome manuscrit. Ce volume, rapidement résumé par son auteur, renferme de précieux documents, non-seulement, comme on serait en droit de le penser, sur des artistes de la Provence, mais sur les peintres en renom du dernier siècle qui ont eu l'occasion de traverser Marseille, pour se rendre en Italie. Le travail considérable de M. Parrocel a été entrepris par cet écrivain dans le but de répondre aux appels répétés du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, qui, depuis 1879 jusqu'à ce jour, n'ont cessé de convier MM. les délégués des départements à mettre en lumière les pièces inédites à leur portée, relatives aux Académies, aux écoles d'art aujourd'hui disparues et qui ont fait, dans le passé, la gloire de la province.

M. ROMAN, correspondant du Comité, communique à l'assemblée une étude sur la date des orgues de la cathédrale d'Embrun, qui rectifie, sur quelques points, un travail précédemment lu devant la section des Beaux-Arts. Le devancier de M. Roman s'était principalement occupé de la restauration des orgues de la cathédrale d'Embrun, restauration faite en 1632. Le passé de ces orgues, qui remontent à Louis XI, avait été passé sous silence. Ce sont les origines des orgues que M. Roman établit, à l'aide des pièces authentiques et en s'appuyant sur l'examen du style de leur décoration. Le remarquable présent fait à Embrun au temps de Louis XI, sinon par ce monarque, méritait d'être connu dans ses détails.

M. DE MÉLY, correspondant du Comité, lit un travail sur François Marchant et le tombeau de François I^{er}. Œuvre de critique et d'érudition, la notice présentée par M. de Mély permet de distinguer la part qui revient à François Marchant et celle qui appartient à Pierre

Bontemps dans le remarquable tombeau de François I^{er} et de Claude de France. M. de Mély ajoute à cette découverte de nombreux détails sur d'autres ouvrages de Marchant, dont il dégage ainsi l'individualité et fait apprécier le haut talent.

M. René DE GATIVES, membre du conseil et président de section de la Société de Topographie de France, donne lecture de son mémoire, présenté la veille au Comité des Sociétés savantes, déjà inséré au *Journal officiel* du vendredi 2 juin et relatif à l'ethnographie par les Beaux-Arts.

M. le président signale à l'attention de l'assemblée le haut intérêt qui s'attache à une publication intitulée : *Paysages et monuments du Poitou*, entreprise par M. Robuchon et déjà honorée d'une souscription de l'État.

M. DE ROUGÉ, membre de la Société française d'Archéologie, lit la communication suivante :

« Depuis longtemps, il est question de transférer le Musée des Arts décoratifs dans les ruines du palais de la Cour des comptes. Nous ne saurions trop vous faire remarquer, Messieurs, combien ce projet, s'il se réalisait, serait nuisible. Indépendamment des sommes considérables qu'il faudrait dépenser pour sa restauration, il surgit une autre difficulté ; la Cour des comptes est placée dans un quartier aristocratique, sans industrie ni commerce, et il serait fâcheux d'établir dans cet endroit un Musée destiné à fournir des renseignements et des documents artistiques aux travailleurs et aux industriels.

« Avec la somme que l'on destine à l'exécution de ce projet, il vaudrait mieux acquérir l'ancienne École centrale. Ce monument, des plus intéressants, fut bâti en 1656 par un financier dont l'impôt sur le sel avait fait la fortune. L'illustre maréchal de Villeroy habita longtemps cette belle demeure, qui fut acquise en 1829 par MM. Olivier, Dumas et Pécelet, pour y établir l'École centrale, aujourd'hui transférée ailleurs. »

L'assemblée s'associe au vœu émis par M. de Rougé.

A la suite de cette communication, la parole est donnée au rapporteur de la session, M. Henry JOUIN, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, conservateur du Dépôt des souscriptions, qui résume les travaux les plus remarquables dans le rapport ci-après.

La lecture du rapport, chaleureusement accueilli par l'assistance, étant achevée, M. le président remercie MM. les délégués qui ont bien voulu prendre part aux réunions et les invite à assister à la séance solennelle qui aura lieu demain samedi, à la Sorbonne, sous la présidence de M. le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes.

L'ordre du jour étant épuisé, M. le président déclare close la session de 1887, et la séance est levée à cinq heures.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION LU A LA SÉANCE DU 3 JUIN, PAR
M. HENRY JOUX, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT ¹,
« MESSIEURS,

« Il vous souvient sans doute d'une anecdote rappelée par Fontenelle. En 1593, date de la *Satire Ménippée*, une dent avait poussé à un jeune Slave des environs de Breslau. Le bruit se répandit que cette dent était d'or. L'Europe savante s'en émut. On disserta sur le prodige. « Il ne manquait autre chose à tant de beaux ouvrages, dit Fontenelle, sinon qu'il fût vrai que la dent était d'or. Quand un orfèvre l'eut examinée, il se trouva que c'était une feuille d'or appliquée à la dent avec beaucoup d'adresse; mais on avait commencé par faire des livres, et ce n'est qu'ensuite qu'on avait consulté l'orfèvre. »

« Certain fait analogue s'est passé dans notre pays il y a quelque dix ans. La nouvelle circula que les départements détenaient des trésors d'art nombreux. Ici, c'était une mosaïque, des peintures murales, des statues; ailleurs, des ruines précieuses; partout, des parchemins, des archives, véritables titres de noblesse du génie français. Victime de sa trop grande crédulité, il y a trois siècles, Paris était devenu sceptique. Vous avez eu le vague pressentiment de ses hésitations, de ses doutes possibles. Qu'avez-vous fait, Messieurs? La nouvelle en circulation vous tenait au cœur, elle intéressait la province. Il allait de votre honneur qu'on l'acceptât, qu'elle fût réputée pour vraie. Mieux avisés que vos ancêtres les érudits de 1593, on vous a vus passer tout d'abord chez l'orfèvre. Vous vous êtes assurés de son appui, et c'est avec le témoignage écrit de cet arbitre que vous vous présentez à la Sorbonne depuis plus de dix années.

¹ M. Anatole de Montaigon, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Qui donc, je le demande, ne s'inclinerait devant les signatures dûment légalisées des habiles artistes dont vous vous réclamez annuellement avec tant d'imprévu et d'à-propos? Ces signatures, pour la présente session, sont tour à tour celles de François Marchand, de Julien de Fontenay, de Rubens, de Monnot, des Pater, des Ranc, de Michel Colombe.

« Rassurez-vous, Messieurs; la preuve est faite. Paris est désormais édifié sur l'importance de vos richesses. Vos découvertes ne font plus que des envieux. On s'en entretient, on y applaudit, on les attend. Elles sont un événement dans le monde des lettres. Vos travaux, publiés par l'État, forment une collection de plus en plus recherchée, à laquelle pourrait s'appliquer le titre, un peu long, je l'accorde, mais pourtant bien juste, de « Documents inédits sur l'histoire de l'école française, recueillis par des hommes de goût, de savoir et de bonne volonté ».

« Vous avez entendu M. Ginoux, de l'Académie du Var, correspondant du Comité, retracer la vie de ce peintre éminent, de cet homme de bien, Jean-Baptiste de La Rose, attaché à la décoration des vaisseaux dans l'Arsenal de Toulon. Le nom de ce maître n'était pas inconnu aux écrivains d'art. Au début du siècle dernier, le Père Bougerel avait ébauché son histoire. De notre temps, le docteur Pons a publié une biographie du peintre provençal dans les *Archives de l'Art français*. — N'allons pas trop vite. — Nous n'avons pas le droit de parler ici des *Archives de l'Art français* sans rendre hommage au président de notre assemblée, M. Anatole de Montaiglon, pour la très-grande part qu'il a prise à cette inestimable publication. M. Ginoux a lu Bougerel, Pons et d'autres encore. S'il se plaît à citer ses devanciers sans en omettre un seul, ce n'est pas, croyez-le bien, pour faire montre d'érudition, mais afin de marquer le point d'arrivée des biographes de de La Rose et de préciser son propre point de départ. C'est ainsi que de La Rose, qui dut à son mérite de voir un jour Mazarin dans son atelier, nous apparaît, sous la plume studieuse et concise de M. Ginoux, avec une vigueur de relief, une netteté de contour que ses portraits antérieurs ne donnent pas.

« Comment s'attarder en face du profil de Jean-Baptiste de La Rose sans se rappeler le rôle qu'il remplit dans l'École de la marine? N'est-ce pas lui qui, le premier, professa la peinture? N'eut-il pas

pour successeurs dans sa charge son fils et son petit-fils, Pascal et Jean-Baptiste II? Son titre ne fut-il pas recueilli par une suite de professeurs jusqu'en 1844? Et pendant que les ateliers de peinture prospéraient dès le jour de leur création, grâce à l'initiative des de La Rose, l'atelier de sculpture était gouverné par Puget, Veyrier, Bernard Toro. Ainsi se perpétuaient, sous l'égide de l'État, les traditions d'art inaugurées à Toulon, au début du quinzième siècle, par l'habile sculpteur Jean Flamenq. Une pente inévitable devait amener M. Ginoux à écrire l'histoire des écoles d'art de Toulon. Il l'a fait avec cette discrétion que vous lui connaissez. Ce qu'il ne dit pas ressort toutefois des pages qu'il vous a lues. L'enseignement de l'art étant distribué avec éclat à l'Arsenal, la ville ne songea point à ouvrir des écoles pour son propre compte. Mais la marine vit peu à peu se transformer son matériel. Le jour vint où l'art n'obtint plus qu'une place disputée dans la construction des vaisseaux. La conséquence de cet état de choses imprévu fut la désertion des écoles de l'Arsenal. Ses ateliers se sont fermés. Me trompé-je? M. Ginoux, Messieurs, qui est un patriote en même temps qu'un artiste, semble se demander avec anxiété si Toulon ne possédera pas bientôt une grande école des Beaux-Arts. Pourquoi non? Les nouvelles générations ne sauraient être moins favorisées dans leurs aspirations vers le beau que ne le furent les jeunes hommes d'il y a deux siècles.

Vous voyez, mes amis, que je suis de parole!

« C'est en ces termes que débute dans une agréable comédie de Collin d'Harleville ou de Picard un personnage dont le poète a voulu faire le type de l'activité souriante, du désintéressement, de l'audace heureuse. Ainsi aurait également le droit de s'exprimer M. Parrocel, de l'Académie de Marseille, membre non résident du Comité, en vous présentant les deux derniers volumes de son *Histoire documentaire*. Nos félicitations à l'auteur. Nous ne saurions que nous répéter si nous tentions de parler en quelques lignes de ces deux mille pages consacrées à l'exhumation de pièces inédites sur l'ancienne Académie de peinture et de sculpture de Marseille. On ne résume pas aisément le nombre, l'étendue et la variété. Mais comme on se plaît à faire l'école buissonnière dans ces « fourrés » de lettres, de procès-verbaux, d'actes d'état civil dont la publica-

tion fera tant d'honneur à la Provence ! Comme on aime à se promener sous bois dans ce vaste enclos, à la suite de M. Parrocel ! Charles Natoire, Vien, Lagrenée, pour n'évoquer ici que des hommes appelés hors de Marseille aux plus hautes fonctions dans l'école, vous attendent au passage. Quelle faute est la nôtre ! Nous venons de rappeler trois noms lorsqu'il faudrait en citer cinq cents ! M. Parrocel, que rien ne lasse, a donné pour couronnement à son œuvre de longue haleine un dictionnaire anecdotique des artistes et des amateurs dont il avait précédemment parlé. C'est là que les curieux puiseront à pleines mains, et avec profit. Nous recommandons cette partie de l'ouvrage de M. Parrocel aux chercheurs d'autographes.

« Il était bien de Marseille, le peintre Dagnan qui a écrit sur Montpellier une page irrespectueuse au premier chef :

« Montpellier, la ville la plus antipittoresque, la plus anti-artiste, la plus inhabitable ! Ni eaux, ni monuments, ni ruines, ni souvenirs d'aucun genre ! »

« Et le réquisitoire de se poursuivre ! Il porte la date de 1832. Dagnan n'a pas eu de flair. Que n'a-t-il su prévoir le baron Fabre, Valedau, Bonnet-Mel, Bruyas ? Que ne s'est-il douté des études vengeresses de M. Ponsonailhe, membre de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier ? Antiartiste, la ville de Sébastien Bourdon, la patrie des Ranc ! Ah ! monsieur Dagnan, nous tremblons pour votre *Vue du lac de Neuchâtel*, confiée à la garde des Montpelliérains. Nous ne révélerons jamais, quant à nous, à M. Ponsonailhe dans quel édifice se trouve votre toile. Non content d'avoir raconté dans un livre plein de moelle la vie de Sébastien Bourdon, M. Ponsonailhe a esquissé devant vous l'histoire d'Antoine et de Jean Ranc dans une étude où se trahit la moelle d'un livre développé. Il prendra forme un jour. Vous entendrez dire qu'il est publié, car, vous en avez reçu l'aveu, l'ambition de votre confrère est de prendre ses modèles au berceau et de ne les quitter qu'à l'heure des funérailles. Si nous ne faisons erreur, le plan est de bonnes dimensions. Et l'écrivain se garde de rien esquiver. Études, voyages, tempérament, famille, style, œuvres, disciples, tout l'attire. C'est bien dans ce cadre multiple, n'est-il pas vrai ? que vous sont apparus les Ranc, escortés de Raoux, de Gaspard et d'Hyacinthe Rigaud ?

« Quel est le dictionnaire biographique où l'on trouve les noms de Pujol, Hugonet, Bordet, Boyer, Bordelet, qui sont ceux de familles albigeoises chez lesquelles le culte des Beaux-Arts était héréditaire?

« C'est M. Jolibois, conservateur du Musée de peinture à Albi, membre non résident du Comité, qui s'exprime de la sorte. Et l'on ne pose ordinairement de pareilles questions que si l'on est en mesure d'y répondre. C'était le cas pour M. Jolibois.

« Pierre Bourguignon, Didier, Marc Arcis, Raymond Lafage et vingt autres enlumineurs, dessinateurs, peintres ou statuaires, bénéficient du dépouillement minutieux d'archives locales entrepris par M. Jolibois. Son travail n'est rien moins qu'un chapitre inédit de l'histoire de l'art national. Et, Messieurs, que ne doit-on pas attendre de vos recherches si le sol albigeois, tant de fois et si profondément ravagé, permet encore qu'on y récolte! Que M. Jolibois compte parmi vous de nombreux imitateurs!

« Jean-Étienne Lasne, graveur bordelais, serait-il le père du graveur normand Michel Lasne? Tel est le problème que M. Marionneau, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, s'est efforcé de résoudre. MM. de Chennevières, Arnauld et Duplessis, par leurs travaux anciens, ont été, pour ainsi parler, les instigateurs de l'étude de M. Marionneau. M. Lecauchois-Féraud a été son premier guide. En assumant la tâche de faire revivre un maître oublié, votre confrère avait évidemment le désir d'honorer la ville de Bordeaux. Toutefois une pensée plus haute le soutenait. Jean-Étienne ne pouvait être le père de Michel Lasne, M. Marionneau l'a prouvé; mais il est possible que Jean-Étienne soit le frère du graveur caennais. On se trouverait donc, comme tout à l'heure chez de La Rose et chez les Ranc, en présence d'une famille d'artistes, peut-être d'une dynastie. Et quoi de plus attachant que cette transmission des aptitudes, du talent, dans une même maison? L'hérédité du génie est chose assez surprenante pour qu'on se plaise à en découvrir la trace. Jean-Étienne a laissé des planches d'un certain mérite, connues seulement des amateurs de la Guienne; Jean-Étienne était d'humeur voyageuse. Rien ne s'oppose donc à ce qu'il ait émigré d'une province voisine et fait halte à Bordeaux. Les dates, l'homonymie et d'autres indices habi-

lement exposés par M. Marionneau donnent de la consistance à son induction. C'est désormais aux érudits normands qu'appartient le soin de compléter l'enquête si bien ouverte, en nous apportant des pièces inédites sur Michel Lasne. Jusqu'à ce jour, la vie du maître ne nous est connue que par des documents trop rares. Son histoire est à faire. Lorsqu'on la connaîtra, l'existence de Jean-Étienne sera sans doute, par contre-coup, moins enveloppée d'ombre.

« Nous remontons vers l'Ouest. M. Godard-Faultrier, le doyen des conservateurs des Musées de province, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, et membre non résident du Comité, nous a fait tenir deux notes sur des sujets funèbres, peints ou sculptés. La *Mort narguée par la Vie* et la *Mort en manteau royal* sont deux compositions curieuses, d'une conception tout à fait originale, d'un symbolisme aussi juste qu'ingénieux, fait pour frapper l'esprit par l'aspect inattendu de l'image. M. Godard estime que la première scène dont il a parlé, la *Mort narguée par la Vie*, dans laquelle trente personnages armés de flèches s'acharnent contre la Camarde, dut être jouée par des acteurs. Nous serions en face du premier acte de quelque mystère écrit par un ancêtre d'Edgard Poë, d'Hoffmann ou de Rabelais. Une peinture murale, aujourd'hui détruite, de la cathédrale d'Angers, ne nous est connue que par un dessin de Gaignières. Elle représentait la *Mort* endormie, couronne en tête et drapée dans un manteau de reine, éloquents et sévères attributs de son inévitable souveraineté. Les deux œuvres sont d'époques différentes, et M. Godard n'essaye pas de les rattacher l'une à l'autre. Nous serons moins circonspect. Qui nous interdit de voir dans la seconde scène le tableau final de la même tragédie, à laquelle le poète d'*Eviradnus* eût volontiers donné pour épigraphe : *Mors et vita duello conflixere*, et pour titre : « Ceci tuera cela » ?

Qui se résigne à point peut toujours être heureux.

« Il est vrai que ce vieil adage est parfois difficile à mettre en pratique. M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, correspondant du Comité, a raconté devant vous l'histoire d'un triptyque conservé dans la cathédrale de Laval. Quand nous disons « conservé », ce mot ne s'applique qu'à la

dernière phase du récit de M. Abraham. Le triptyque en question a d'abord été méconnu, mutilé, puis utilisé, Dieu sait de quelle façon, avant d'être retrouvé, admiré, repeint, et, finalement, mis à une place d'honneur, sur l'autel de Saint-Jean, au chevet de la cathédrale.

Ce triptyque représente les principaux épisodes de l'histoire du Précurseur : la « Prédication dans le désert », le « Baptême du Christ » et la « Décollation ». Œuvre curieuse, d'un style très-personnel, cette peinture est du seizième siècle, et un maître hollandais l'a produite. Voilà, ce nous semble, d'importantes découvertes, des résultats acquis, une forte étape vers la lumière. Mais M. Abraham, d'accord en cela avec les possesseurs du triptyque, aimerait aller plus loin. Il a cherché le nom du peintre. Pieter Aertzen d'Amsterdam, dit « le Lung », est le maître qu'il est tenté de saluer devant le retable qui l'occupe. Il ne se résigne pas à laisser une page de mérite sans nom d'auteur. Nous y mettrons plus de réserve. Il convient de fixer la date du triptyque de Laval vers le milieu du seizième siècle. Or, à cette époque, toutes les écoles septentrionales se rapprochent, si même elles ne se confondent, par une interprétation minutieuse, souvent exagérée, bien que naïve, non-seulement de la forme humaine, mais encore du costume, des armes, du mobilier. Telle peinture, d'origine hollandaise, est aisément attribuée à Albert Durer. M. Abraham sait mieux que nous que des tableaux d'Aertzen, sortis de galeries célèbres, ont été longtemps considérés comme des ouvrages d'Albert Durer. Il est donc naturel que nous hésitions à suivre notre confrère jusqu'au point où il serait heureux, cela se devine, de nous entraîner. A nos yeux, le triptyque de Laval demeure, jusqu'à nouvel ordre, une peinture de sérieuse valeur, contemporaine des premières années d'Aertzen, mais dont l'auteur ne nous est pas connu. Se résigner à une constatation de cette importance n'a rien de trop pénible.

Encore un homonyme. Mais M. Duval, archiviste de l'Orne, correspondant du Comité, en vous entretenant de Guillaume Gougeon, sculpteur argentanaï, n'a pas pensé qu'il fallût voir en lui un descendant direct de l'auteur de la *Diane* du château d'Anet. Toutefois, plus d'un critique s'est mépris sur l'auteur des sculptures de l'abbaye de Belle-Étoile, près Tinchebrai, exécutées par

Guillaume Gougeon. M. Duval a donc rendu service aux historiens d'art en éclairant la vie, assez mal connue jusque-là, de cet artiste de talent, contemporain de Coysevox et de Girardon. En veine de découvertes, M. Duval vous a également entretenus de « Jean Postel, maître sculpteur, bourgeois de Caen, de la paroisse de Saint-Sauveur », et c'est à l'aide de pièces d'archives que M. Duval a étayé son récit à la fois rapide, élégant, net et nourri.

« M. Dussieux l'avait signalé, Charles-Guillaume Cousin, de Pont-Audemer, mais avec une sorte de négligence. C'est ainsi que dans le dialogue on jette parfois un nom dans l'espoir qu'un interlocuteur n'omettra pas de le relever. M. Advielle, de la Société des Amis des Arts d'Arras, correspondant du Comité, a été l'interlocuteur obligeant de l'auteur des *Artistes français à l'étranger*. Qu'est-ce donc que Cousin? Un ornemaniste. Mais il avait été le collaborateur de Pigalle et de Guillaume Coustou avant d'être chargé de la décoration du palais royal de Stockholm. Le peintre Taraval, les sculpteurs Le Lièvre et Bourguignon, Français comme lui, concoururent en même temps que Cousin à l'embellissement de l'opulente demeure de Frédéric I^{er}. Un groupe de la *Concorde*, des Termes, plusieurs médaillons sont dus à notre artiste. De retour en France, il exécuta de nombreuses œuvres, bustes ou statues, dont M. Advielle a pu dresser la liste. Désormais, Cousin de Pont-Audemer aura sa place, au second plan, dans le groupe des maîtres du dix-huitième siècle, et c'est à M. Advielle qu'il est redevable de cette bonne fortune.

« Rubens a plusieurs patries. Ne soyons pas surpris si cette tribune retentit fréquemment de son nom. Naguère, un de vos confrères, dont nous parlerons tout à l'heure, vous entretenait de certain portrait signé de Rubens et conservé au Louvre. M. Finot, archiviste du Nord, correspondant du Comité, a compulsé les comptes de la recette générale des Pays-Bas dans le but d'en extraire l'indication des sommes payées à Rubens de 1611 à 1640. Ces comptes, tout arides qu'ils soient, valaient la peine qu'on s'en occupât. Le maître, le diplomate, le secrétaire du conseil privé, — Rubens, on le sait, suffit à ces charges multiples, — étaient inté-

ressés à ce que le travail entrepris par M. Finot fût fait avec tact et avec savoir. Encore que l'inédit tienne peu de place dans le mémoire qui nous occupe, ce n'est point la faute de son auteur. En revanche, M. Finot transforme en certitude plus d'une conjecture, et ce que des lecteurs sédentaires apprécieront, il est bien informé sur les tableaux de Rubens et de ses élèves conservés au Musée de Madrid. Même après M. Paul Mantz, on ne lira pas sans fruit M. Finot.

« Plus loin dans l'espace et dans le temps. Ce n'est pas Rubens qui appelle l'attention de M. l'abbé Dehaisnes, président de la Commission historique du département du Nord, correspondant du Comité; ce sont les ancêtres de Rubens; mieux que cela, ce sont les fondateurs de l'École flamande. Chaque fois qu'il est question des Flandres, on prête volontiers l'oreille aux jugements de M. Dehaisnes. A l'exemple de Puget, qui se plaisait à dire : « Je suis nourri aux grandes œuvres », M. Dehaisnes, Messieurs, aurait le droit de dire, lorsqu'il s'agit de l'Art flamand, qu'il a puisé de longue date aux grandes sources. Miniaturistes, peintres, sculpteurs, tour à tour surpris à Bruges, à Malines, à Tournay, à Ypres, à Honnecourt, semblent être pour M. Dehaisnes de vieux amis. Il sait tout de leur vie, de leurs ouvrages, de leurs goûts, de leur éducation première. L'âme des sites, le milieu social agissant sur la main de Jean Tuscap, de Jacques de Brabant, de Beauneveu, de Jacques Lefebvre, tel est le tableau que M. Dehaisnes a tracé devant vous. L'auteur a fait justice des prétentions de certains critiques trop facilement enclins à découvrir dans les Flandres l'influence de l'Italie. C'est bien, comme il vous l'a dit, une école autochthone que forment au milieu du quatorzième siècle les artistes flamands, précurseurs de ce maître de génie, Jean Van Eyck.

« Le duc d'Antin allait être nommé gouverneur de l'Orléanais S'étant rendu au château de Versailles, des flatteurs empressés l'entourèrent dans la galerie des Glaces. Et comme il semblait se plaire aux compliments intéressés dont il était l'objet : « — Quel fat ! dit un témoin, le voilà qui prend pour lui ce qu'on adresse à ce qu'il représente ! »

« Nous tiendrions incontinent le même langage au sculpteur innomé de l'église de Saint-Aubert de Cambrai, s'il s'avisait de prendre pour lui les applaudissements que vous avez adressés à M. Durieux, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai, membre non résident du Comité.

« Les panneaux de l'église de Saint-Aubert, exécutés, nous le pensons, au début du dernier siècle, sont curieux en raison de leur nombre, de leur état de conservation, des scènes historiques qu'ils rappellent, et du caractère réaliste dans lequel ils sont conçus. Mais le ciseau quelque peu rude de l'artiste trahit çà et là son inexpérience. Tel de ses personnages, Dagobert, par exemple, a l'allure gauche et sans énergie. Remarquez, s'il vous plait, que je fais le procès du sculpteur, et rien de plus ; car M. Durieux, étant un des vétérans de nos assemblées annuelles, a droit à des remerciements pour cette nouvelle étude. Nous sommes autorisés peut-être à oublier le maître anonyme dont il vous a parlé ; mais, par contre, ce que représente en ce moment cet artiste inconnu, c'est le travail opiniâtre, modeste, souvent heureux, toujours digne d'éloges, de votre confrère de Cambrai, et cela ne s'oublie pas.

« Ce n'est pas un mémoire, c'est presque un livre que M. Paul Foucart, membre de la Commission des Écoles académiques de Valenciennes, correspondant du Comité, a brillamment résumé à cette tribune. *La Famille Pater*, tel est le titre de l'étude dont vous avez eu la primeur. Écrite à l'aide de pièces inédites, la monographie des Pater, le sculpteur et le peintre, abonde en détails ignorés. Telle violation du domicile de Jean-Baptiste Pater, traqué comme un malfaiteur par la corporation des peintres de Valenciennes en 1718, rappelle, avec une aggravation de procédés, les scènes violentes qui marquèrent à Paris, soixante-dix ans plus tôt, l'établissement de l'Académie de peinture. Antoine Pater ayant dû souscrire à l'inexorable défense faite à son fils de « travailler de la peinture dans la ville et la banlieue de Valenciennes », Jean-Baptiste vint à Paris. Celui-là, du moins, n'eut pas tort de quitter sa province. Antoine Watteau allait mourir : Pater lui succéda, mais comme un fils dégénéré succède à son père. M. Foucart, en biographe impartial, enregistre les sévères jugements émis sur Pater par ses contemporains. Le reproche de cupidité n'est point

éludé. M. Foucart a bien voulu se souvenir des paroles d'Horace que d'Argenville applique à l'aimable peintre :

*Quærenda pecunia primum est ;
Virtus post nummos.*

« Malgré cela, et peut-être à cause de cela, c'est-à-dire en raison de l'indépendance de son historien, Jean-Baptiste Pater intéresse vivement dans l'ouvrage de M. Foucart. Quant au père du peintre, Antoine Pater, mort à Valenciennes en 1747, avec le titre de « maître juré », sa personnalité, pour être moins brillante que celle de son fils, ne laisse pas que de plaire par la droiture, le labeur ininterrompu, la fertilité du ciseau, le talent, et enfin le culte gardé à la province natale.

« Les papiers de famille, correspondance ou mémoires, seront toujours lus avec profit. Mais il arrive souvent que les mémoires servent moins utilement la réputation de leurs auteurs que la renommée de contemporains plus grands qu'eux. Des hommes illustres on aime à tout apprendre. Certaine femme d'esprit du siècle dernier ne l'ignorait pas lorsqu'elle a dit : « Je recevrais volontiers M. de Voltaire dans mon salon, mais quoi que je fisse, j'y serais chez lui : à quoi bon le déranger? » Le peintre lorrain Charles-Louis Chéron vous a été présenté par M. Albert Jacquot, de la Société d'archéologie lorraine, correspondant du Comité à Nancy. Nul doute que Chéron ne se soit cru chez lui lorsqu'il écrivait devant son feu. Innocente illusion ! L'artiste était chez Voltaire, c'est-à-dire chez Poërson, les Coytel, madame Le Hay, le roi Stanislas, tous gens qu'il a conviés, et qui tiennent la conversation dans son cabinet. Il n'importe ! nous nous trouvons en bonne compagnie. Le maître de la maison a bien choisi ses invités. L'étude de M. Jacquot se ressent du grand nombre des personnes qu'il a dû nommer. Certaines pages font songer à un taillis quelque peu touffu. Toutefois, les coupes y sont aisées, et le bois qu'on en tire est de franche venue. A défaut de toiles remarquables, Charles-Louis Chéron aura laissé des souvenirs, des anecdotes sur les hommes de son temps. Savez-vous, Messieurs, que des deux fils de Noël Coytel, Antoine était riche, tandis que Noël-Nicolas vécut

dans une médiocrité relative? N'aviez-vous point oublié qu'Antoine fût redevable à la faveur du Régent de « deux équipages et de deux appartements magnifiques au Louvre »? Chéron relève ce détail... J'y songe! On ne condense pas de menus faits ou des traits d'esprit. Vos souvenirs me dispensent ici d'une analyse.

« Le sculpteur Pierre-Étienne Monnot, citoyen de Besançon, était « court de taille et large de carrure; il avait une belle et noble physionomie qui s'associait à de non moins belles et nobles manières. « Il portait des vêtements d'une propreté et d'une dignité irréprochables, était toujours coiffé d'une perruque, et ne se montrait « jamais sans une épée et sans une canne à la main. » C'est Lione Pascoli qui parle de la sorte du maître dont il fut l'ami; mais cette amitié même nous prive de l'honneur de posséder Pascoli au milieu de nous. Heureusement M. Castan, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, a bien voulu suppléer Pascoli. Vous savez ce qu'était au physique l'artiste franc-comtois; M. Castan n'a pas voulu s'en tenir à ce crayon. Il a suivi Monnot non-seulement en Italie, mais en Angleterre et en Allemagne. Il vous a dit l'importance exceptionnelle et trop méconnue du *Marmorbad* de Cassel. Et, à mesure que l'historiographe érudit du Bisontin nomade avançait dans sa lecture, vous appreniez à connaître sous ses aspects variés un homme, un sculpteur bien doué, qui a modelé, suivant l'heure, des œuvres pittoresques ou contenues. Sa puissance, il en faut chercher la trace dans ce « Bain de marbre » de Cassel, comparable aux plus riches fontaines du parc de Versailles; ses concessions au goût discutable de son époque sont écrites sur ses marbres de Saint-Jean de Latran; son ingénuité, la souplesse de sa main demeurent gravées avec un art exquis dans la *Halte au désert* qui décore le transept de droite de la *Chiesa di Santa-Maria della Vittoria*, à Rome. Le voisinage de l'*Extase de sainte Thérèse*, par le Bernin, achève de rendre saisissant le style simple et plein de réserve du bas-relief de Monnot. Je ne sache pas de sculpture plus achevée que celle de notre compatriote dans cette église, toute parée de jaspe, et dont la curieuse façade, exécutée par Giovanni-Battista Soria, est, on se le rappelle, un présent du cardinal Scipion Borghèse en retour de l'*Hermaphrodite*, aujourd'hui au Louvre.

« Nous quittons la Franche-Comté pour le Dauphiné. M. Henri Stein, secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, correspondant du Comité, nous appelle à Grenoble. Il s'est enquis du nom des maîtres de l'œuvre en Dauphiné, et des peintres officiels de la ville de Grenoble. Il vous souvient, Messieurs, que M. Marionneau a tracé naguère pour la Guienne le tableau rétrospectif que M. Stein vient de composer pour le Dauphiné. S'attacher à des travaux de cet ordre, c'est ce que j'appellerais volontiers liquider le passé. Or, quelle est la signification précise du mot « liquider » ? Éteindre une dette. Vous êtes donc débiteurs envers le passé de nos provinces ? La question ne fait pas doute. Aussi vous voudrez vous hâter d'imiter M. Marionneau, de suivre l'exemple de M. Stein. La tâche n'a rien d'aride. Seize maîtres de l'œuvre ont été découverts par M. Stein dans le Dauphiné. Ils suffisent aux grands travaux pendant deux siècles, de 1375 à 1570. Ces maîtres ont des auxiliaires. Annequin Bernard, Jean Poupin, Simonet Jacquemet, Paul Jude, Jean Boyer, Loys Demarc, Jacob Richier, Jacquet de Grenoble, gravitent autour des maîtres de l'œuvre. Des peintres de la ville, je ne puis vous nommer que Guignier, l'auteur des portraits « de la charmante spirituelle madame Mistral, de la toute bien faite madame du Bouchage ». Ces peintres débent avec Henri IV et se succèdent jusqu'à la Révolution. M. Stein vous avait parlé l'an dernier de Louis-Claude Vassé, à l'aide de documents recueillis en partie à Troyes. Il vous entretient aujourd'hui du Dauphiné, en utilisant des pièces inédites compulsées sur place. Il donne ses soins à la Société historique du Gâtinais, fondée par votre regretté confrère Edmond Michel. Enfin, nous croyons savoir que M. Stein habite Paris. Conclusion, Messieurs : A qui veut s'instruire, le moindre déplacement est une occasion d'apprendre et d'enseigner.

« Il est toujours assez difficile de ne pas être indiscret à l'égard des grands voyageurs.

« Ceux-ci ont exploré des régions inconnues ; ils savent ce que le commun des hommes ne sait pas. De là cette tendance qui, selon le proverbe oriental, nous porte à leur adresser plus de questions en une heure qu'ils ne pourraient faire de réponses en un an. Un document de 1632 vaut un voyageur. N'est-ce pas un témoin en

mesure de raconter bien des choses ignorées? M. l'abbé Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes, vous a fait connaître l'an passé certaines pièces relatives aux orgues d'Embrun. M. Roman, correspondant du Comité, revient cette année sur la question. Notre embarras est réel. Nous voudrions parler équitablement du double exposé que vous avez entendu, et qu'il ne convient pas de transformer en débat. M. Guillaume, heureux de mettre au jour des documents inédits concernant une restauration des orgues d'Embrun, a négligé dans une certaine mesure de parler de l'origine de ces orgues. Par contre, M. Roman revendique pour Louis XI, ou tout au moins pour les contemporains de ce prince, l'honneur d'avoir doté de ses orgues la cathédrale d'Embrun. Que M. Guillaume ait attaché trop d'importance aux travaux de 1632, qu'il ait trop pressé d'interrogations les documents qu'il avait la bonne fortune de mettre en lumière, qu'il se soit mépris peut-être sur la portée des réponses qu'il a cru en recevoir, soit; mais le tort involontaire qu'il portait ainsi par son silence à l'antiquité d'un monument remarquable se trouve désormais réparé par M. Roman. La restauration de 1632 est tenue par lui pour secondaire, tandis qu'il fait porter son effort sur l'établissement initial des orgues, dont la date doit être cherchée entre 1470 et 1483. Nous aurons tous gagné à ces études répétées. Si l'un de vous, Messieurs, est en mesure de nous entretenir un jour de la restauration que subirent ces mêmes orgues d'Embrun en 1751, nous posséderons, cette fois, leur monographie bien complète.

« M. Chabal-Dussurgey, directeur de l'École d'art décoratif à Nice, membre non résident du Comité, s'est renfermé, pour prendre la parole à cette tribune, dans la fonction difficile dont il s'acquitte avec non moins de succès que de savoir. C'est de l'enseignement et de la propagation de l'art du décor qu'il se préoccupe. Vous savez maintenant ce que pense cet éducateur du profit que l'on peut attendre d'expositions régionales. Il songe à une décentralisation sérieuse. Pour peu qu'on élargisse le programme d'études dans toutes les écoles, M. Chabal-Dussurgey n'est pas loin de penser que les jeunes artistes de nos provinces seront en mesure d'alimenter par leurs ouvrages les expositions spéciales qu'il souhaite de voir se multiplier. Une pensée française a dicté ce mémoire.

« J'essaye de me hâter, mais je n'ai pas encore épuisé les sujets abordés ici au cours de cette session.

« M. Natalis Rondot, membre non résident du Comité, l'un des hommes qui ont le plus écrit sur les artistes provinciaux en ces derniers temps, vous a dit ce que furent les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. Ces peintres sont plus nombreux que célèbres, et M. Rondot ne nous a pas caché ce qu'il pense de l'art dans la cité lyonnaise durant les trois cents ans dont il s'est occupé. « A quelque degré que la fortune ait monté, l'usage de celle-ci est resté discret. » C'est M. Rondot qui l'a dit, et cette seule parole laisse pressentir le caractère de l'art dans la ville de Lyon. Nous sommes chez un peuple riche, ami du luxe, mais du luxe domestique qui n'a rien de commun avec le faste ou avec la grandeur. C'est donc l'art appliqué qui l'emporte, et ceux que M. Rondot appelle si justement les « maîtres de fière allure » n'apparaissent au pays lyonnais qu'à de longs intervalles. Loin de considérer, Messieurs, que votre confrère ait eu moins de mérite à s'occuper d'artistes de second ordre que s'il se fût attaché aux « maîtres de fière allure », nous estimons que la tâche était plus ingrate, et en même temps plus utile. Qui donc, si M. Rondot ne l'avait fait, aurait recueilli les noms des 918 peintres et des 62 enlumineurs dont il a reconstitué l'existence à l'aide de documents inédits ? Qui donc aurait porté cette sûreté de coup d'œil et cette indépendance de jugement sur l'« éclectisme » des artistes lyonnais, confinés dans une ville que les pèlerins de l'Italie, Allemands ou Flamands, ont sans cesse traversée ? Qui donc eût signalé, comme l'a su faire M. Rondot, l'impuissance de ses compatriotes, dans ce frottement de nations, à sauvegarder leur personnalité, tandis qu'ils acquièrent cette souplesse de l'esprit qui leur permet de multiplier leurs aptitudes en les modelant sur le génie des peuples qu'ils coudoient ? Nous devons des éloges et beaucoup de gratitude à l'auteur des *Peintres de Lyon*.

« M. Léon Giron, de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy, membre non résident du Comité, n'est pas homme à s'approprier jamais le vers de Mathurin Régnier :

Aurai-je assez d'haleine à si long exercice ?

« Chaque année, Messieurs, vous retrouvez M. Giron fidèle à ses engagements, tout entier à son œuvre, heureux de dérouler devant vous quelque page nouvelle de sa longue et précieuse monographie des *Peintures murales de la Haute-Loire*.

« Cette fois, c'est à Brioude, dans la chambre de Saint-Michel, chapelle funéraire des chanoines de l'église Saint-Julien, que nous convoque notre guide. Les premières peintures qu'il nous montre seraient du douzième siècle. La même église renferme des fragments d'une décoration exécutée en 1513. Patiemment relevés, décrits, comparés et, en fin de compte, rangés d'après leur valeur esthétique, ces restes oubliés et en péril seront, à l'avenir, autant de jalons utiles à l'historien d'art. M. Giron vous a dit, en jetant un rapide coup d'œil sur l'ensemble de ses travaux : « Désormais, les grandes pages sont relevées, et je ne puis guère espérer que mes trouvailles porteront sur des œuvres comparables à celles que j'ai décrites. » Il faut en croire M. Giron lorsqu'il parle ainsi, car il n'est pas de ceux qui se rebutent dans leurs recherches. Vous l'avez vu discerner, dans l'étroit couloir d'une maison de Brioude, sans nom, sans destination qui la distingue, sans style accusé, « un délicieux bout de peinture murale du quinzième siècle ». Après la moisson, les glanes. Mais quand le moissonneur a soin de glaner lui-même dans son propre champ, que pourront faire, je le demande, les glaneurs étrangers ? Ils n'auront plus qu'à franchir la haie et à passer dans le champ voisin.

« M. André, archiviste de la Lozère, nommé correspondant du Comité, a voulu faire preuve immédiate de déférence et d'initiative. Sans perdre une heure, il s'est mis à décrire la décoration de l'ancien palais épiscopal de Mende, aujourd'hui hôtel de la préfecture. Cette décoration, faite sur l'ordre de l'un des successeurs des La Rovère, Mgr de Baudry de Piencourt, est l'œuvre du peintre Antoine Bénard. Elle fut exécutée de 1679 à 1684, et l'ensemble des panneaux comprend plus de deux cent cinquante personnages. Fixer pour le lecteur le caractère de ce grand travail, joindre à cette analyse quelques notes biographiques sur Bénard, que l'évêque de Mende avait dû rencontrer à Rome, telle est l'économie du mémoire de M. André, qui, vous vous en souvenez, avait, ici même, il y a un an, reconstitué la vie d'un sculpteur provincial, André

Sulpice. L'étude lue devant vous cette année est brève. On la dirait écrite avec quelque hâte, sans que ce signe de précipitation porte toutefois atteinte à la netteté du travail. Étrange rapprochement ! En lisant ce mémoire, nous nous rappelions le châtelain d'une province de l'Ouest, à qui, durant un rude hiver, on était venu demander du bois pour faire un peu de feu dans une maison du voisinage : « — Comment ! s'était-il écrié, videz le bûcher... Que dis-je ? le bois du bûcher ne s'allumerait pas assez vite, prenez celui que voilà dans ma cheminée, et ne perdez pas de temps ! » A peine le domestique était-il parti avec les bûches tout allumées, que notre châtelain d'ajouter : « — Et les cendres !... et les cendres !... Est-ce que l'on peut faire un bon feu sans la cendre ? » Et le voilà qui jette les cendres dans un panier, qu'il emporte lui-même à toutes jambes ! Tel a été, ce nous semble, l'empressement de M. l'archiviste de la Lozère à répondre à l'appel du Comité. Ce sont, pour ainsi parler, les cendres de son foyer qu'il a rapidement recueillies... Que parlé-je de cendres ? Le Comité s'était prononcé depuis quelques heures sur le mérite de la communication de M. André, et l'hôtel de la préfecture de Mende devenait la proie des flammes ! Aujourd'hui, les peintures de Bénard n'existent plus. Une partie des Archives sont réduites à néant. Vous voudrez envoyer, Messieurs, du pied de cette tribune, à votre confrère de Mende un salut de condoléance. Nous ne pouvons oublier le désastre qui l'a atteint, encore qu'il ne soit point comparable à cet autre désastre, véritable malheur public, qui vient de jeter un voile de deuil non-seulement sur Paris, mais sur la France !

« Une préfecture, un évêché sont des monuments publics. Il n'en va pas de même du château de Vaugoubert, dont vous a parlé M. l'abbé Cheyssac, membre de la Société historique et archéologique du Périgord, correspondant du Comité. Vaugoubert date de 1730. C'était la résidence d'Armand d'Aydie, ex-gouverneur de Castille, l'homonyme de l'aimable chevalier Blaise-Marie d'Aydie, sur qui madame du Deffand nous a laissé ce mot, qui vaut un portrait : « Le discernement du chevalier est éclairé et fin, son goût très-juste. »

« On est en droit de porter, croyons-nous, le même jugement sur Armand d'Aydie, le curieux, l'amateur qui n'hésitait pas à faire

venir d'Espagne, à dos de mulet, de rares tentures pour en orner les appartements de Vaugoubert. La tapisserie flamande de l'*Histoire de Samson*, décrite par M. Cheyssac, fut ainsi transportée du royaume de Castille en Périgord.

« Heureux Périgord ! qui possédait alors, à la porte du domaine d'Armand d'Aydie, dans la commune de Quinsac, une fabrique de tapisseries. Ainsi l'avait voulu l'ex-gouverneur, afin sans doute de ne pas être tout à fait éclipsé par le chevalier qui recevait, non loin de là, en son château de Magnac, les seigneurs de la cour, et dont la demeure somptueuse avait mérité le surnom de « Versailles de la province » .

« Trois de vos confrères, Messieurs, ont abordé, cette année, des questions qui touchent à la musique ou au théâtre. Ce sont : MM. Bouchard, président de la Société d'émulation de l'Allier, correspondant du Comité ; Lévêque, directeur du Conservatoire de musique à Dijon ; Hervé, membre d'honneur de l'Harmonie des ateliers des chemins de fer de l'État à Saintes. Le premier vous a dit ce que fut l'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle ; le second a fait devant vous l'exposé de la situation théâtrale en province dans les villes de troisième ordre ; le troisième a voulu rendre hommage à la mémoire d'Émile Porchet, auteur d'un solfège instrumental simultané.

« L'Académie de musique de Moulins date de 1735. Nous en connaissons les statuts, les professeurs, les artistes, le fonctionnement, l'éclat. M. Bouchard n'a pas omis de nommer en passant plus d'un auditeur de qualité accouru aux concerts de l'Académie. Le Bourbonnais tout entier fut redevable à cette institution d'un réveil intellectuel. Enfin, c'est dans ce centre provincial que se forma Antoine Dauvergne, né à Moulins le 4 octobre 1713, — et non pas à Clermont-Ferrand, comme le suppose Fétis, — Dauvergne, rendu célèbre en 1753 par son opéra-comique des *Troqueurs*, et qui devint plus tard surintendant de la musique du Roi.

« Ce qu'est la situation théâtrale en province dans les villes de troisième ordre, M. Lévêque l'a dit. Nous ne mettrons pas en doute l'exactitude de l'exposé. Mais quelle conclusion découle des prémisses ? C'est que les centres peu favorisés au point de vue de

la population ne sont pas propices au développement de l'art dramatique. Demanderons-nous que l'État modifie cette situation ? Est-ce possible ? est-ce utile ? N'y aurait-il point dans une immixtion de ce genre plus d'inconvénients que de profit ? N'oubliez pas, Messieurs, que vous faites œuvre de décentralisation par votre activité dans tous les ordres de la pensée, et que cette vie provinciale dont vous êtes les précurseurs ou les agents gagne certainement à ne pas être soumise à des influences extérieures.

« Plus de six cents Sociétés musicales françaises ou étrangères ont adopté le solfège d'Émile Porchet. Ce chiffre est un éloge. M. Hervé a donc eu raison d'écrire une touchante notice sur Porchet, tour à tour exécutant, compositeur, éditeur, écrivain didactique, et toujours un homme de bien, également prêt à servir son pays et à prêter l'appui de son talent aux déshérités.

« En sa séance du 12 mai 1885, la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France entendait son président, M. de Montaiglon, s'exprimer de la manière suivante sur un livre d'Heures conservé à Chantilly : « Les grandes Heures du duc Jean de Berry sont, au point de vue de l'art, l'un des plus beaux manuscrits qui existent. Il était inachevé à la mort du vieux duc, c'est-à-dire en 1416, et les dernières miniatures sont certainement italiennes, ce qui est naturel, puisqu'il avait passé à une princesse de la maison de Savoie ; mais les premières, et ce sont les plus belles, sont de Pol de Limbourg et de ses frères, ce qui résulte de mentions d'inventaires contemporains. » Ces lignes n'avaient pas échappé à M. Girard, membre de la Société des antiquaires du Centre, à Bourges. Votre confrère avait lu d'autre part, dans l'inventaire des titres de la maison de Bourbon, qu'une ancienne maison de Bourges, située devant l'église de Notre-Dame de la Fichault, avait été autrefois donnée par le duc de Berry à son peintre Pol, natif d'Allemagne, et ensuite injustement occupée par André Le Roy, second mari de la femme dudit peintre. Ces deux textes ont décidé du mémoire de M. Girard. Il a d'abord cherché l'emplacement exact de la demeure du miniaturiste, et s'est enquis auprès des contemporains de Charles VII de ce qu'ils pouvaient savoir sur la femme de Pol de Limbourg. Évidemment, les contemporains n'ont pas tout dit. M. Girard peut solliciter encore des confidences, mais ce qu'il a

recueilli nous instruit et nous met en goût d'en savoir davantage.

« Ne quittons pas le Berry. M. de Grandmaison, archiviste du département d'Indre-et-Loire, membre de la Société archéologique de Touraine, correspondant du Comité, nous invite à rester à Bourges.

« Michel Colombe, enveloppé d'ombre durant quarante ans de sa vie, se révélerait à nous dans la capitale du Berry, en 1467. Michel Colombe, que l'on a lieu de croire né en 1431, échappait à la juste curiosité de l'historien antérieurement à 1473. C'est seulement à cette date qu'on le voit établi à Tours et honoré d'une commande du roi Louis XI. Voici donc quelques années de reconquises sur une obscurité qui n'est évidemment que de l'ignorance de notre part. L'inconnu décroît. Et avec quelle soudaineté brillante! Le texte apporté par M. de Grandmaison a son éloquence. Il y est dit de Michel Colombe : *Regni Francie supremi sculptoris*. Le maître est qualifié prince des sculpteurs de France par un calligraphe du nom de Pierre Fabri. Ce Fabri s'y est pris à deux fois, et c'est en deux langues qu'il aiguillonne notre désir d'apprendre. Après avoir parlé la langue qui convient le mieux au style lapidaire, il écrit en français : « Ces présentes eures furent faictes à la rekeste de Mikael Kolombe, par ung nommé Pierre Fabri, pour le temps résident à Bourges. » Qui est-ce qui réside à Bourges? Michel Colombe et Fabri, ou Fabri seulement? Question délicate sur laquelle on pourrait longtemps discuter; mais ce qui demeure à l'abri de toute contestation, c'est la haute renommée du maître français acquise et constatée en 1467. Un pareil témoignage dépasse de beaucoup en importance la découverte qui pourrait être faite du séjour de Michel Colombe dans le Berry; ce qui ne veut pas dire que cette découverte passerait inaperçue si l'un de vous, Messieurs, se trouvait en mesure d'en produire la preuve.

« Je ne puis que signaler rapidement et à demi-voix la relation des fouilles faites à Villeneuve-Saint-Georges que vous a lue M. Francis Martin, membre de la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. Si j'ai bonne mémoire, les médailles, les fragments de bronze ou de céramique trouvés dans ces fouilles

n'avaient rien de moderne, et notre devoir, nettement tracé, nous interdit toute incursion sur le domaine de l'archéologie.

« Il est naturel de parler de François Marchand, lorsqu'on s'est entretenu de Michel Colombe. Marchand est comme un trait d'union entre Colombe et Jean Goujon. Collaborateur de Pierre Bontemps dans l'excellent tombeau de François I^{er} qui est à Saint-Denis; collaborateur de Jehan Benardeau à l'abbaye de Saint-Père de Chartres, nous le tenions tous pour habile; mais le plus grand service qu'on puisse rendre à deux collaborateurs, c'est de marquer le point où, dans une tâche commune, ils se séparent et font œuvre originale. Tel est le service que M. de Mély, correspondant du Comité, a eu l'ambition de rendre à François Marchand, et le succès a couronné ses efforts. Il convient de l'en louer, la sculpture étant de tous les arts du dessin celui dont on parle le moins volontiers ou le moins bien, parce que sans doute on ne l'étudie guère. M. de Mély a commencé par comparer entre elles les œuvres dispersées à Chartres, à l'École des Beaux-Arts, au Louvre, à Saint-Denis, et attribuées à Marchand. Doué du sens critique, possédant bien les textes qui se rattachaient à son sujet, votre confrère a eu la rare fortune de fixer d'une manière définitive la part de son modèle dans le tombeau de François I^{er}. C'est la statue de Claude de France que Marchand a sculptée. Faire connaître ici les raisons de M. de Mély, ce serait reproduire son mémoire, très-serré, sans digressions, et d'une logique contre laquelle personne, nous l'espérons bien, ne voudra s'inscrire.

« Je termine, Messieurs. Il ne me reste plus qu'à parler d'un dernier travail, celui de M. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie à Melun, correspondant du Comité. Il a pour titre : « Julien de Fontenay, graveur en pierres fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres, au château de Fontainebleau. » Jal, dont on ne dira jamais assez de bien, s'est lamenté sur le peu de renseignements que l'on est parvenu à rassembler sur Julien de Fontenay, et, se souvenant de l'erreur commise par un biographe du dernier siècle, Jal se montre attristé de la désinvolture avec laquelle cet écrivain n'a pas craint d'avancer que Fontenay et Col-doré étaient sans doute les deux noms d'un même personnage

M. Lhuillier avait pour le prémunir contre une pareille erreur, outre la juste colère de Jal, certaines pages pleines de bon sens signées par M. le marquis de Chennevières dans les *Archives de l'Art français*. C'en était assez pour un chercheur, très au fait des choses d'art et résidant à proximité de Fontainebleau. On ne se plaindra plus de ne pas bien connaître Julien de Fontenay. M. Lhuillier l'a fait revivre avec une prodigalité de détails qui nous le rendent désormais familier. Nous le pouvons suivre jour par jour, depuis son mariage avec la veuve d'un de ses confrères nommé Cavillier, jusqu'à sa mort.

« Son fils aîné, Claude de Fontenay, « graveur du Roi en pierres », nous est également présenté. Puis vient le tour de son petit-fils Claude II, « peintre en émail ». Et, chemin faisant, M. Lhuillier évoque le souvenir des Simon Vouet, Nivelon, Testu, Fréminet, Claude de Hoey, Voltigem, Clerissy, c'est-à-dire tous ces hommes bien doués et fertiles qui ont fait la gloire de Fontainebleau, jusqu'à ce que Versailles eût déplacé l'axe de l'activité, du mouvement et du faste de la cour. Essentiellement neuve dans toutes ses parties, l'étude de M. Lhuillier sur les Fontenay est d'une importance exceptionnelle.

« Un seul mot, Messieurs, et votre session sera close.

« Ce qui rend particulièrement curieux le Congrès de cette année, c'est que vos études, observées dans leur ensemble, se rattachent à toutes les régions de notre pays. Vous êtes venus de la Provence, du Languedoc, de la Guienne, de l'Anjou, du Maine, de la Normandie, de l'Artois, de la Lorraine, de la Franche-Comté, du Dauphiné, c'est-à-dire de toutes les frontières. Et, pendant que vous étiez en marche vers l'Ile-de-France, vos rangs se sont grossis de représentants du Lyonnais, du Limousin, de la Bourgogne, du Bourbonnais, du Berry. On eût dit une gageure. Conquêteurs modestes et pacifiques, vous avez enveloppé Paris d'un cercle de chercheurs, de savants, d'artistes, de patriotes intelligents et lévoués. Paris avait ouvert ses portes. Vous étiez attendus. À mesure que vos groupes se dessinaient au loin, ceux qui, chaque année, sont heureux d'applaudir dans cette salle aux réveils de la province prouvaient une joie sincère de votre retour.

« Mais, si méritoire que soit cet effort annuel accepté par vous, si généreux que soit votre empressement à répondre aux appels de l'Administration des Beaux-Arts, si imposantes que soient vos assemblées, celle de 1887 en particulier, vous ne ferez pas qu'on ne se souvienne involontairement de la parole de Niccolo di Pisano : « Qu'est-ce qu'un groupe? J'attendais une armée! »

« Niccolo se trouvait à Naples, où l'avait appelé Frédéric II, marié à la fille de Jean de Brienne; Frédéric méditait de fortifier le château *dell' Uovo*, dont les murailles rocheuses forment un promontoire imprenable qui s'élance dans les flots tranquilles du golfe de Naples, au pied du Pausilippe, en vue du Vésuve et des collines de Capoue.

« Il s'agissait d'imposer à l'esprit, en frappant le regard par le contraste d'une forteresse élevée dans le voisinage des jardins suspendus, des berceaux de verdure que protège l'éternel printemps de ces lieux magiques, dont le poète Sannazar a si bien dit : « C'est un morceau du ciel tombé sur la terre! » Frédéric avait donc ordonné que l'on convoquât les architectes de toute la Péninsule et qu'on leur demandât des plans. A la date fixée, Niccolo se rendit dans un vaste amphithéâtre construit sur le bord de la Chiaja. C'est là que devait avoir lieu l'assemblée des artistes.

« Ils s'y rencontrèrent cinquante!

« Trompé dans son attente, Niccolo di Pisano, reportant le concours à une date ultérieure, s'écria : « On ne s'est donc pas douté du projet magnifique qui nous occupe? Où sont les maîtres de Vicence, de Parme, de Bologne, de Florence et de Rome? Où sont les maîtres de l'Italie tout entière? Vous êtes un groupe, et j'attendais une armée. »

« Vous aussi, Messieurs, vous avez entrepris d'élever votre promontoire. Vous projetez des ouvrages avancés qui contrastent, en les condamnant, avec l'ignorance ou l'oubli. L'histoire de l'art français, puisée aux sources provinciales, est l'œuvre à laquelle vous vous consacrez avec toute l'énergie que porte en elle l'abnégation. C'est la forteresse, la grande bastille que vous voulez élever. C'est votre château *dell' Uovo*. Cette œuvre honore la patrie, elle met en lumière le passé de vos cités; vous y trouvez vous-mêmes, comme compensation de vos efforts, l'estime de tous et la grati-

tude de plusieurs. Mais que vous en semble? L'édifice en cours d'exécution ne comporte-t-il pas l'examen, l'application de plans multiples? N'est-il pas opportun que ce vaste travail soit discuté, élaboré dans l'assemblée plénière des érudits, des amateurs, des curieux, des artistes de notre pays? Emportez donc la parole du maître de Pise que je rappelais tout à l'heure; faites comprendre à tous dans vos régions que les hommes de savoir, capables de produire avec discernement, sont trop nombreux en France pour qu'un groupe réduit, fût-ce un groupe d'élite, soit leur représentation fidèle. Vous nous devez, Messieurs, vous vous devez à vous-mêmes de devenir légion. »

Séance générale du samedi 4 juin 1887.

Le samedi 4 juin, a eu lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Spuller, Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, l'Assemblée générale qui clôt, chaque année, le Congrès des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts de Paris et des départements.

Le Ministre est arrivé à deux heures, avec M. Xavier Charmes, directeur du secrétariat, et M. Delpeuch, chef du cabinet.

Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par MM. les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Le Ministre a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. Léopold Delisle, président du Congrès, et à sa gauche M. Le Blant, président de la section d'archéologie du Comité des travaux historiques et scientifiques.

MM. Levasseur, Tranchant, Gaston Paris, Alfred Maury, Himly, Hébert, Chabouillet, Milne-Edwards, Maunoir, Anatole de Barthélemy, Perrot, Frédéric Passy, Mascart, Cosson, Bertrand, membres du Comité; MM. Liard, Kaempfen, directeurs; Roujon, chef de bureau au cabinet; MM. Billotte et de Saint-Arroman, chef et sous-chef du 1^{er} bureau du secrétariat, ont également pris place sur l'estrade.

Sur les premiers rangs de l'hémicycle on remarquait MM. Gréard, Carnot, Brouardel, Friedel, de Montaiglon, Grandidier, Longnon,

Oppert, Desjardins, Lacaze-Desjardins, Lacaze-Duthiers, Lyon-Caen, Sorel, Chatin, Geffroy, Héron de Villefosse, de Mas-Latrie, Vaillant, de Lasteyrie, colonel de La Noë, Buffenoir, Beaussire, Siméon Luce, Perrens, Morel, Evellin, Hément, Vitu, Lennier, de Marsy, Ducrocq, Boulet, Joret-Desclozières, Topinard, l'abbé Rance, marquis de Croizier, l'abbé Dehaisne, Broch, Mowat, Julliot, pasteur Robin, Charles Read, Daguin, Maxe-Verly, Seré-Depoin, Châtel, l'abbé David, Tranchau, Dusolié, de Beaurepaire, Fichot, Bélisaire Ledain, Ribot, docteur Sauvage, etc., etc.

La musique de la garde républicaine prêtait son concours à cette cérémonie.

M. le Ministre a pris la parole en ces termes :

« MESSIEURS,

« C'est pour moi un grand honneur, dont je sens tout le prix, mais qui me cause, en même temps, une vive émotion, que de me trouver en votre présence : aussi, c'est très-sincèrement que je me sens forcé de vous demander une bienveillance toute particulière.

« Personne, j'ose le dire, n'a un sentiment plus élevé de la tâche que vous accomplissez tous les jours, et personne n'a plus de reconnaissance pour les services que vous rendez au pays et à la science. Mais permettez-moi de vous dire, Messieurs, que je suis très-frappé de cette circonstance, que ce soit un homme né dans la démocratie, élevé par elle, — je serais tenté d'ajouter : élevé pour elle, — qui soit appelé, dès ses premiers pas dans la carrière si nouvelle et si périlleuse qui vient de s'ouvrir pour moi, à vous remercier au nom des pouvoirs publics de tout ce que vous faites pour la science pure, désintéressée, et qui vous associe tous d'une manière si directe et si efficace aux progrès moraux et intellectuels de cette démocratie généreuse, si avide de lumière et de vérité.

« Je n'ai garde, Messieurs, de mêler la politique à vos études. Ce n'est pas comme homme de parti que je vous adresse la parole ; une telle nouveauté serait indigne de vous, comme elle serait indigne de l'homme qui a l'honneur de vous parler, en ce moment,

comme ministre de la République. (*Adhésion générale et vifs applaudissements.*)

« Il n'y a pas de place ici : il n'y a pas d'auditeurs, il n'y a pas d'orateurs pour tenir et pour écouter le langage d'un homme de parti ; mais tous, ici, Messieurs, nous sommes Français, nous sommes patriotes, et c'est notre satisfaction comme notre devoir de placer les intérêts intellectuels et la grandeur de la France au-dessus de tout. Mais, Messieurs, je le dis avec confiance, s'occuper de la France, de son passé si glorieux, de son présent et de son avenir au point de vue de la culture et du développement des esprits, c'est-à-dire au point de vue de la mise en œuvre des prodigieuses ressources intellectuelles dont notre race a été douée, non, ce n'est point faire de la politique de parti, c'est faire de la politique vraiment nationale. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Messieurs, les Sociétés savantes de France, dont vous êtes les membres éminents, peuvent, — dans une certaine mesure, je le veux bien, mais dans une mesure moins grande qu'on ne se plaît à le dire quelquefois, — les Sociétés savantes peuvent être ignorées de ce grand et vaste public qui compose la démocratie française : c'est pourquoi je voudrais m'attacher à faire comprendre au pays tout entier, en dissipant toute erreur, quelle est votre situation particulière dans cette œuvre d'éducation intellectuelle et morale dont je parlais tout à l'heure.

« La Société française, surtout depuis qu'elle a entrepris de fonder le règne de la démocratie, peut se vanter, à bon droit, de poursuivre le bien public dans toutes les directions : elle cherche passionnément l'amélioration du sort des hommes qui la composent, sans jamais perdre de vue la grandeur de la nation. De ce côté, nous pouvons le dire, notre Société n'a rien à désirer ; les institutions de l'État, les serviteurs de l'État, l'État tout entier, ont maintenant pour charge de communiquer aux citoyens de la nation le souci de leurs propres affaires. Et cette nation, maîtresse d'elle-même, a le droit d'exiger que ses affaires soient remises en des mains fermes et sages, pour être conduites conformément à ses besoins, à ses inspirations, et finalement, en dernière analyse, conformément à sa volonté souveraine. Mais si c'est là le devoir de l'État et de tous ceux qui le servent, ce n'est pas tout.

« A côté de l'État, au-dessous de lui, il reste de grandes choses à

faire, et je dirai que c'est l'honneur de l'État républicain de comprendre que, si son domaine est éminent, c'est précisément son devoir de respecter, de protéger, de défendre, de développer ces grands intérêts moraux qui s'appellent le culte de la science, l'amour des études et des recherches de l'esprit humain dans toutes les voies; les travaux scientifiques et littéraires des citoyens, ceux des associations qu'ils forment entre eux pour échanger leurs idées et se donner mutuellement appui et force, font partie du patriotisme commun de la nation, qui s'en honore comme d'autant de sources précieuses d'instruction et de vérité, et c'est pourquoi il importe à un si haut degré de laisser ces citoyens, ces associations absolument et complètement libres. (*Très-bien! très-bien!*)

« L'État méconnaîtrait sa mission, comme il méconnaîtrait son caractère, s'il prétendait à les diriger, à les gouverner. (*Applaudissements.*)

« On a parlé quelquefois, en se servant d'une expression magnifique, du gouvernement des esprits. Messieurs, malgré l'autorité de cette haute parole et de l'homme illustre qui l'a prononcée, ce gouvernement des esprits, toujours difficile à exercer, ne serait pas sans périls dans notre démocratie moderne. A la grande rigueur, on pourrait dénouer les difficultés et parer aux dangers, s'il y avait un réel avantage pour la société et pour la vérité; mais qui oserait parler d'avantages là où il n'y aurait plus la pleine et complète liberté? Gardez donc la vôtre, Messieurs, et continuez à la mettre à profit; tous nous y gagnons, et, j'ose le dire, nul parmi nous ne songe à la limiter. Il est parfaitement utile que vous existiez, que vous viviez d'une vie active et féconde en face de l'État. Plus vous vous développerez, plus nous aurons sujet de nous réjouir de vos progrès, et si, parmi vous, parmi vos Sociétés, il en est qui ont besoin de l'assistance, de l'encouragement, du dévouement de l'État, vous avez le droit de les réclamer et d'y compter. Ce concours puissant ne peut vous manquer; en aucun cas il ne doit vous faire défaut. (*Très-bien! très-bien! et applaudissements.*)

« Permettez-moi, Messieurs, d'appeler votre attention sur la constitution sociale dans laquelle nous vivons. La puissance publique est, chez nous, très-concentrée : c'est à coup sûr la tradition, c'est peut-être le génie de la France qui veut qu'il en soit ainsi, et

cependant nous ressentons partout, — précisément parce que le pays est désormais son seul maître, — un extrême besoin, un goût marqué d'indépendance. C'est, dit-on, la démocratie qui en est la cause. Il ne faut pas s'en plaindre. Bien loin de comprimer cet esprit d'indépendance, il faut le favoriser. Mais il y en a parmi nous qui ajoutent tout aussitôt qu'en favorisant ces tendances il convient d'apprendre à les régler.

« Messieurs, sans être ennemi d'une règle prudente et partout ailleurs nécessaire, ne vaut-il pas mieux faire crédit aux associations et dire à ceux qui les forment : Si vous voulez être à la hauteur des travaux que vous entreprenez pour la science, soyez d'abord dignes de la liberté plénière dont vous jouissez, et, pour en être dignes, avec le sentiment de vos devoirs envers la vérité ayez le sentiment de votre responsabilité envers le pays qui vous assure cette liberté si précieuse? (*Vifs applaudissements.*)

« A un autre point de vue, nous vivons dans une société qui, je puis le dire, par une singulière contradiction de l'esprit humain, est à la fois très-concentrée, morcelée, divisée, au point de paraître toujours toute prête à se dissoudre. Les détracteurs de la démocratie ne se gênent pas pour dire qu'elle réduit tout dans la nation à l'état de poussière. En face de l'État, dit-on, il n'y a plus que des individus qui ne comptent pas et ne pèsent rien. Eh bien, Messieurs, c'est à nous et à ceux qui sont de cœur avec nous à protester contre cette accusation.

« Vos associations vivent : puissent-elles se multiplier! (*Sensation.*) Les savants, les érudits, les chercheurs ne sont plus à l'état de poussière, puisque vous formez des agrégations dont quelques-unes sont déjà très-anciennes, très-vivaces, fort estimées et justement influentes. Et, Messieurs, cette grande assemblée, cette réunion annuelle de toutes les Sociétés savantes, par son unité imposante, par l'accord qui règne entre tous ses membres, par la popularité légitime et grandissante dont elle est entourée, ne démontre-t-elle pas que cette prétendue poussière n'est qu'un mot et non pas la réalité? (*Très-bien! très-bien!*)

« Le congrès général, qui date de vingt-cinq ans à peine, a déjà passé par diverses transformations qui attestent sa vitalité. Ce qui ne doit pas durer est incapable de se transformer. Les Sociétés savantes se sont montrées de tout temps animées d'un désir, d'une volonté

à laquelle le Gouvernement ne peut que venir en aide, de faire de ces sessions annuelles une occasion d'instruction générale. Les travaux sont nombreux, et les communications de plus en plus intéressantes. C'est un juste sujet de satisfaction, de joie et d'orgueil publics. Aujourd'hui, Messieurs, c'est le ministre seul qui aura la parole devant cet imposant auditoire; mais j'ai le plaisir de vous annoncer que l'année prochaine et les années suivantes, à tour de rôle, commencera un compte rendu quinquennal des différentes sections du Comité des Sociétés savantes de France; chaque section aura la parole à son tour, pourra conter, dans un rapport présenté sous forme oratoire, ce qu'elle aura fait pour établir devant l'opinion publique le bilan des travaux et des progrès qui occupent tous les jours de votre vie. (*Bravos et applaudissements.*)

« Me renfermant dans la tâche qui m'est assignée par les circonstances, je voudrais pouvoir passer rapidement en revue les divers sujets dont vous vous êtes entretenus au cours de vos séances. Mais ne vous dois-je pas plutôt quelques explications sur la réunion tardive du congrès de cette année?

« Qu'importe, dira-t-on, puisque le congrès est là, et qu'il a réussi?

« Cependant, pour rassurer certaines susceptibilités, je tiens à ne pas laisser ignorer que, si cette réunion a été ajournée à cinquante jours, que si, au lieu d'être fixée comme d'habitude à la semaine de Pâques, elle a été reportée à la semaine de la Pentecôte, ce n'est pas par un acte de volonté personnelle et arbitraire, mais bien conformément à la résolution bien constatée de la majorité des Sociétés savantes. A cet égard, l'administration centrale ne peut que déclarer qu'elle s'est conformée à vos intentions en général. D'ailleurs, vos réunions ne sont pas fixées pour toujours à une date précise et invariable : ce qui a été fait cette année pourra être changé; ce qui ne changera pas, c'est la sympathie avec laquelle vous serez toujours accueillis dans cette antique Sorbonne, si heureuse de vous offrir l'hospitalité; ce qui ne vous manquera pas non plus, c'est l'expression de la reconnaissance du Gouvernement de la République pour vos efforts, et c'est enfin tous les témoignages de considération et d'honneur qui vous attendent parmi vos concitoyens de Paris, tout empressés et tout heureux de vous recevoir.

« Les affaires du congrès, si je puis ainsi parler, continuent à

à être faites avec diligence, zèle et dévouement : on a successivement publié les mémoires, travaux, ouvrages que vous aviez vous-mêmes signalés à l'attention de votre Comité central ; je n'en ferai pas la nomenclature, ne pouvant pas dire de mémoire tout ce que vous avez fait et ne voulant rien omettre. C'est là précisément l'objet de ces rapports quinquennaux qui commenceront pour l'année prochaine.

« Cependant, devant une assemblée comme celle-ci, comment pourrais-je ne pas rappeler les différents événements de la vie scientifique de notre pays pendant l'année 1886? Comment ne dirais-je pas un mot de ce congrès astronomique auquel ont été conviés les savants du monde entier, qui tous, sans exception, sont venus reconnaître et proclamer, avec autant d'équité que de courtoisie, la suprématie intellectuelle de la France dans cette science sublime, et les services de tous genres que nos savants, qui sont aussi de grands artistes, ont rendus à l'astronomie? (*Très-bien! très-bien! et applaudissements.*)

« Comment ne vous parlerais-je pas de cette découverte admirable, qui est non-seulement un des plus éclatants témoignages de la force intime de l'esprit humain servi par la méthode d'observation, mais un incomparable bienfait pour l'humanité : je veux parler de la grande découverte de M. Pasteur? (*Bravos et applaudissements prolongés.*)

« A cette occasion, et sans entrer dans les détails des questions de tous genres qu'un aussi grand phénomène dans l'ordre scientifique peut soulever, comment ne vous dirais-je pas que la France entière a été honorée par toutes les nations dans la personne de l'un de ses plus illustres enfants, non pas tant par l'envoi de sommes considérables, mais bien plus encore par l'envoi de malheureuses victimes d'un fléau terrible qu'on croyait ne pouvoir conjurer, et qui sont venues chercher à Paris la guérison et la vie dans le laboratoire de notre École normale?

« Comment ne pas vous dire que la gloire de notre illustre compatriote a rejailli sur le pays tout entier, que la France s'est associée à cette gloire en apportant à M. Pasteur tout ce dont il avait besoin pour la continuation de ses travaux? (*Nouveaux applaudissements.*)

« Enfin, Messieurs, vous me reprocheriez, au lendemain d'une fête qui a réjoui tout le monde savant, de ne pas vous dire combien

nous avons été fiers et touchés d'avoir pu, grâce à un des bienfaits les plus extraordinaires de la nature, célébrer, dans la personne de M. Chevreul, un siècle entier de travaux, d'efforts et de dévouement à la science et à l'humanité. (*Vifs applaudissements.*)

« Il ne saurait y avoir de lieu plus propice pour saluer avec respect M. Chevreul que cette salle vénérable où l'on couronne d'habitude ceux qui naissent à la gloire. C'est après un siècle que nous apportons au Doyen des étudiants la couronne de notre reconnaissance et de notre admiration ; elle a cent fois plus de prix que celle que l'on pose sur la tête des plus jeunes lauréats. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Après avoir parlé des grandes choses qui nous ont remplis de joie, il y a un dernier adieu à dire aux hommes que nous avons perdus et que nous pleurons.

« Notre corps médical, si considéré, si illustre, a été bien durement éprouvé : MM. Vulpian, Gosselin et Bèclard nous ont été enlevés dans l'espace de trois mois. Ils n'avaient avec le Congrès des Sociétés savantes que des rapports indirects. Mais dans le monde de la science et dans le monde des lettres, quoiqu'on ne se voie pas, on se suit du regard, on sent qu'on appartient à une même famille, et vous me reprocheriez de ne pas vous associer au deuil qui a frappé coup sur coup la Faculté de médecine, l'une des Sociétés les plus savantes, les plus respectées et les plus dévouées à la science et à l'éducation de la jeunesse. (*Assentiment général et applaudissements.*)

« Vous avez perdu, Messieurs, dans le cours de cette année, plusieurs membres dont il vous plaira sans doute que je rappelle les noms : M. Laguerre ; M. Boussingault, le savant chimiste dont les travaux ont été si profitables à l'agriculture ; M. de Wailly, qui s'est éteint à un âge très-avancé et qui a été si dignement loué par ses collègues de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ; M. Charles Jourdain, qui appartenait plus spécialement à l'Université, et dont les doctes écrits sur saint Thomas d'Aquin et sur la philosophie du moyen âge ont tant aidé ceux qui, parmi vous, s'occupent de restaurer l'histoire de cette époque si difficile à bien connaître.

« Je viens à M. Ernest Desjardins, que j'ai plus particulièrement connu, et auquel j'ai le douloureux honneur de rendre aujourd'hui

un hommage de reconnaissance toute personnelle. M. Ernest Desjardins était né pour instruire la jeunesse ; je l'ai eu pour maître alors qu'il n'avait que vingt-cinq ans ; il a été mon premier professeur d'histoire ; il était alors dans toute la fleur de cette riche imagination qu'il a conservée jusqu'à la fin ; et c'était avec une véritable passion qu'il racontait à ses élèves de sixième, dont j'étais, les temps de la Grèce héroïque. C'est à lui, Messieurs, que mes compagnons d'étude et moi nous devons la claire vision de ce qu'a été la Grèce des guerres médiques, l'idée juste et vraie de cette petite nation qui a fondé notre civilisation et qui a remporté, au bénéfice de l'humanité tout entière, ces victoires de Marathon, de Salamine, de Platée, événements à jamais glorieux, journées immortelles que les arts, après tant de siècles reculés, s'évertuent encore à célébrer... (*Bravos et applaudissements.*)

« M. Ernest Desjardins nous expliquait et faisait comprendre ce qu'était cette petite Grèce en face de l'armée du Grand Roi ; il nous la montrait avec les couleurs d'un artiste et mettait à notre portée la science d'un archéologue. Et puis, il nous enseignait que, lorsqu'un peuple porte en son âme le sentiment de sa dignité, lorsqu'il veut conserver sa liberté, parce qu'il a conscience de la supériorité du droit sur la force, ce peuple est invincible... (*Applaudissements répétés.*)

« M. Ernest Desjardins était un maître qu'il était impossible de voir sans l'aimer. Après la brillante carrière qu'il a fournie, laissez-moi vous dire qu'il m'eût été particulièrement doux de le retrouver au milieu de vous ; je suis sûr qu'il m'eût accueilli avec les sentiments, je ne dirai pas d'un père, mais d'un frère aîné, qui eût été heureux de voir se réaliser toutes ses espérances. (*Vifs applaudissements.*)

« Après Ernest Desjardins, je dois nommer un autre savant français qui n'est pas mort au service de la science, quoiqu'il se fût exposé souvent à bien des dangers pour elle. Celui-là est mort dans un pays lointain, au service de la patrie (*très-bien ! très-bien ! et nombreux applaudissements*) : c'est Paul Bert. (*Mouvement.*)

« Je rappelle ce nom, parce que celui qui le portait m'a précédé dans les fonctions que j'occupe aujourd'hui, et surtout parce que véritablement, pour ceux qui l'ont connu, nul n'a été

plus dévoué que M. Paul Bert à la liberté de l'esprit, aux conquêtes de la science, à la grandeur de la patrie française.

« Ce n'est ni le lieu ni le moment de renouveler ici son éloge. Je me serais reproché, cependant, comme un acte d'ingratitude, d'avoir quitté cette enceinte sans avoir redit quels titres il a conquis à la reconnaissance, à l'admiration, aux regrets et au respect de tous ses concitoyens. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Messieurs, après cet hommage rendu à nos morts, je dirai quelques mots des questions sur lesquelles vous voudrez plus spécialement porter votre attention.

« Ce n'est pas que nous ayons de programme à vous tracer ; jamais pareille idée n'est entrée dans la tête d'un ministre de l'Instruction publique, et j'ai, pour ma part, un trop grand respect de votre initiative et de votre indépendance pour vous assigner tel ordre de recherches qui ne vous conviendrait pas. Cependant il m'est impossible de ne pas profiter de ma présence parmi vous pour vous dire que les études entreprises par vos sections d'histoire et d'archéologie sur l'histoire de France à toutes les époques continuent de jouir de toute la faveur publique et méritent tous les encouragements du Gouvernement de la République. On a reproché quelquefois au parti républicain de chercher à faire dater toute l'histoire de France de la Révolution, qui a clos le dix-huitième siècle et ouvert le dix-neuvième, et de trop vouloir distinguer entre l'ancienne France et la nouvelle. C'est là une accusation que, pour mon compte, je repousse absolument. (*Marques d'adhésion et vifs applaudissements.*)

« Je vais plus loin. Je dis que l'on ne serait pas en état de rendre des services à la France nouvelle, de travailler efficacement pour elle, de la pousser hardiment dans les voies de l'avenir, si l'on ne connaissait pas le passé de l'ancienne France, avec son vrai caractère, avec ses grandeurs et ses faiblesses, avec ses abus, ses iniquités, mais aussi avec ses bienfaits.

« Je n'ai jamais pensé que l'histoire de notre pays, qui a rempli le monde du moyen âge de sa civilisation et de sa gloire en ces temps reculés, pût être abandonnée à une critique mal informée, sans vues, sans patriotisme et sans équité. (*Très-bien ! très-bien !*)

« Au contraire, Messieurs, je suis pleinement convaincu que nous autres, hommes de la France d'aujourd'hui, nous avons plus

d'intérêt qu'on ne pense à chercher à mettre en lumière nos véritables origines, à nous en réclamer, à nous en glorifier. Ce serait d'ailleurs une singulière ingratitude ; ce serait aussi méconnaître nos vrais intérêts que de nous séparer, nous plébéiens, de cette nation française qui a brillé par sa noblesse, comme une fleur de chevalerie, d'élégance et de bravoure, qui a été, par son clergé, une grande école de politique, de science et de charité, et qui, par sa royauté si habile, si persévérante, a tenu une si grande place dans le monde. Dans cette nation il n'y avait pas que le roi, des prêtres et des nobles, il y avait aussi le peuple, et nous qui sommes du peuple, nous aimons à nous souvenir que ce peuple a joué son rôle sous les ordres de ceux qui le conduisaient alors. (*Très-bien ! très-bien !*)

« On a souvent cité une parole célèbre qui a retenti comme un cri de guerre : « Nous sommes les fils des croisés ! » Voulez-vous me permettre de vous dire sincèrement l'effet qu'a toujours produit sur moi cette parole enflammée ? Eh bien ! et nous, que sommes-nous donc ? Ceux que vous conduisiez, ces roturiers dont vous autres, nobles et prêtres, vous étiez les chefs, qu'étaient-ils à cette époque ? Si vos pères étaient les croisés, nos pères l'étaient comme les vôtres, car qu'eussent-ils été faire aux croisades, si nos pères n'y avaient pas été avec eux ? (*Très-bien ! très-bien ! et applaudissements.*)

« Ne séparons donc pas l'ancienne France de la nouvelle ! C'est pourquoi il sera toujours bon de s'occuper d'histoire, d'archéologie, de critique. Ne vous détournez pas, Messieurs, de ces utiles travaux. Du reste, vous pensez à cet égard aussi largement et aussi généreusement qu'on peut le souhaiter. L'étude du passé ne vous détourne pas du présent ni de l'avenir, puisque tout récemment, lorsque l'un de mes prédécesseurs vous a proposé d'adjoindre au Comité des Sociétés savantes une section d'économie sociale, non-seulement vous ne vous y êtes pas opposés, mais vous avez ouvert les bras aux membres de cette nouvelle section, à la condition qu'ils porteraient leurs études sur les besoins des Sociétés nouvelles dans le présent et dans l'avenir. (*Adhésion.*)

« Maintenant, les diverses sections sont au complet, et le congrès peut travailler activement dans tous les ordres de recherches qui peuvent solliciter votre activité intellectuelle.

« L'année dernière, le ministre de l'Instruction publique qui était à cette place vous invitait à penser à l'approche de la grande date de 89.

« Il vous a demandé si vous pourriez concourir, vous aussi, à élever la véritable monument commémoratif de la Révolution française que, dans notre reconnaissance, nous voudrions ériger à la mémoire et à la gloire de nos pères. Ne vous serait-il pas possible, chacun dans votre sphère, et suivant vos moyens d'études dans vos régions respectives, de mettre en lumière les témoignages et les monuments de cette histoire? Mon honorable prédécesseur vous a parlé de cette tâche si intéressante et si pressante en termes trop excellents pour que j'y insiste.

« Tout ce que puis faire, c'est de renouveler cette invitation. Déjà une circulaire vous a été adressée pour vous tracer non pas un programme, — encore une fois personne n'y songe, — mais une sorte de plan qui ne serait pas mauvais à suivre, en vue d'arriver à la constitution des éléments, des matériaux d'une histoire générale de la Révolution.

« On vous a demandé de retracer le tableau d'une généralité de l'ancienne France, celle qui aura été le plus à la portée de chacun de vous et qu'il connaîtra mieux.

« Que ce programme vous agrée, que vous en choisissiez un autre, que l'initiative individuelle s'efforce même de trouver s'il n'y aurait pas mieux à faire eu égard à la position de telle région ou de telle ville, il importe assez peu! Ce qui est important, c'est que les Sociétés savantes se montrent animées à cet égard d'un sentiment dont la nation tout entière leur sera reconnaissante : je veux parler du sentiment général qui animera notre nation, quand viendra le grand anniversaire. Car il ne nous sera pas possible, croyez-le, Messieurs, à mesure que nous approchons de cette date fameuse de 1789, il ne vous sera pas possible, si tant est qu'il y en ait parmi vous pour l'espérer, il ne vous sera pas possible de vous abstraire de ce grand mouvement d'admiration et de reconnaissance qui va se produire, et qui entraînera la France entière. (*Profond mouvement.*)

« Ah ! je sais que la Révolution française a des critiques très-acerbés, et qu'elle rencontre des détracteurs souvent très-injustes. Mais que prouvent ces critiques passionnées? On n'attaque si vive-

ment la Révolution que parce qu'elle est vivante en nous, qu'elle nous tient et nous possède; et pourquoi, Messieurs? parce que dans la Révolution il y a la flamme qui anime le monde moderne, et que, selon l'expression du grand maître Michelet, là se garde pour nous l'inextinguible étincelle de vie?

« Oui! Messieurs, quand chaque jour nous rappellera, à cent ans de distance, une de ces grandes dates de la Révolution, quand vous ne pourrez ouvrir un journal, jeter les yeux sur votre calendrier sans vous retrouver en présence de quelque mémorable événement, comment ferez-vous pour ne pas vous dire : Il y a un siècle, telle chose est arrivée? Comment est-elle arrivée?

« Il faut le savoir, et pour le savoir il faut étudier, travailler, dissiper les obscurités, trouver les causes et les dire; et vous vous mettez à l'œuvre avec votre zèle et votre conscience d'érudits, d'historiens. Oui, Messieurs, vous voudrez, par votre ardeur, par votre curiosité scientifique, prendre aussi votre part dans ces investigations universelles. Soyez prêts pour cette date! Je vous le demande, Messieurs, au nom du pays, au nom de l'histoire et aussi au nom de la justice que nous devons à des morts, dont les uns sont illustres, dont les autres sont calomniés, dont la plupart sont ignorés. (*Applaudissements.*)

« Parmi les travaux qui doivent aider à ces recherches, il faut citer la correspondance et les mémoires d'un homme dont nous pouvons saluer le nom avec un singulier orgueil en présence de son fils : je veux parler des lettres et mémoires du grand Carnot. (*Vifs applaudissements.*)

« Mais Carnot lui-même, le grand Carnot ne se plaindrait pas si, conformément à l'avis ouvert dans le sein du Comité central des Sociétés savantes, on lui annonçait que la correspondance et les actes du Comité de salut public et du Comité de la défense de 93, dont il a fait partie et dont il est la gloire, seront publiés en même temps que ses propres écrits. C'est à cette tâche que doit se consacrer un homme dont il me suffira de prononcer le nom pour établir sa compétence, M. Anlard.

« En appelant les Sociétés savantes à s'occuper de ces travaux, nul doute, Messieurs, qu'on ne les fasse entrer dans le mouvement qui emporte la société française contemporaine : vos efforts, vos études seront accueillis, soyez-en sûrs, avec la plus vive sympathie.

« A ma connaissance, diverses Sociétés des départements, qui reçoivent chaque année, de nos assemblées départementales, des subventions, soit à titre d'encouragements, soit comme marques de gratitude, ont été déjà invitées à se préoccuper de la date de 1789. Vous voyez par là, Messieurs, que, bien loin qu'on dédaigne vos travaux, on cherche au contraire de plus en plus à s'en servir et à s'en faire honneur. Le pays va au-devant de vous, ne refusez pas ses avances ! Rejoignez-le dans l'étude des questions qui le touchent le plus. Venez à lui avec vos habitudes d'exactitude, de sincérité, d'équité, de modération. Ne craignez pas de lui apprendre à découvrir ce qui est juste et ce qui ne l'est pas, ce qui a été bon et ce qui a été funeste dans ces choses qui le passionnent ! (*Assentiment général et applaudissements.*)

« Il faut bien espérer que ce centenaire de 89, en même temps qu'il ouvrira pour la Révolution française l'ère de la grande histoire, de l'histoire définitive, amènera du même coup l'apaisement, la conciliation dans les esprits. Personne n'y peut plus contribuer que des savants désintéressés, qui font servir la vérité au culte de la patrie. (*Applaudissements.*)

« Vous le devez et vous le ferez certainement, Messieurs, parce que sans vouloir, comme je l'ai dit, vous appeler à faire œuvre de politique, vous tiendrez à contribuer à ce mouvement d'éducation générale de la démocratie française.

« Messieurs, ce qui caractérise notre nation entre tous les peuples, nous pouvons bien le dire, puisque c'est ce qui nous désigne à la jalousie de nos rivaux, c'est que la France n'a pas cessé de porter dans le monde le drapeau des idées justes et nobles ; c'est qu'elle reste la patrie de l'Idéal. Que d'autres s'adressent à la force pour faire des conquêtes, que d'autres s'assurent la domination, l'influence, la richesse par toutes sortes de procédés, de moyens et de pratiques, il n'en demeure pas moins certain que ce pays, le nôtre, n'a pas cessé d'être fidèle à ses instincts les plus anciens, les plus généreux. Ce peuple — hélas ! c'est peut-être son défaut, mais c'est aussi sa gloire — vit non-seulement pour lui, mais pour le reste du monde. (*Très-bien ! très-bien ! et applaudissements.*)

« Sans dire que la Révolution de 89 a été faite pour tous les peuples, — non ! gardons-lui sincèrement et dans toutes ses mani-

festations son caractère national, — sans tomber dans le cosmopolitisme, sans renier surtout la patrie, il n'est pas possible d'oublier que les hommes de 89 ont proclamé les droits de l'homme et du citoyen. Ils n'ont pas été les premiers ; mais personne plus qu'eux n'a poussé aussi haut et plus loin l'amour de la justice et la passion de l'égalité. C'est de l'égalité qu'est née la démocratie.

« La démocratie, qu'on le veuille ou non, règne et gouverne. Elle a lutté pendant cent ans pour la conquête de ses droits. Aujourd'hui elle est maîtresse de ses destinées, elle est souveraine, et comme tous les souverains, elle a ses flatteurs qui pourraient la perdre, comme les flatteurs ont perdu toutes les puissances qu'ils ont trompées. (*Vifs applaudissements.*)

« Il faut savoir résister à ce courant et déclarer qu'il n'y a pas de droits sans devoirs. Proclamons donc hardiment qu'après avoir passé tout un siècle à réclamer et à conquérir nos droits, il est temps de commencer à pratiquer nos devoirs. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Encore une fois, nul ne peut mieux dire ces choses que ceux qui, par la dignité de leur vie, par l'élévation de leur caractère, par l'étude désintéressée, cherchent avec patience à découvrir la vérité et qui l'exposent avec modération. Ceux-là, Messieurs, sont de véritables instituteurs de la nation. Il y a des maîtres pour enseigner les sciences élémentaires, les sciences professionnelles. Vous, Messieurs, vous vous attachez à la science pour elle-même, et non pour ses applications pratiques.

« Et cependant, la science, la vérité, doivent servir à tous, et ce n'est pas pour vous seulement que vous travaillez tant à vous instruire, c'est pour les bienfaits que la science et la vérité répandent parmi les hommes ; c'est là ce qui vous empêche de vous séparer de vos concitoyens. Pensez à eux, travaillez pour eux, car ce sera travailler pour la République, pour la France, pour l'humanité ! » (*Mouvement d'adhésion et nombreux applaudissements.*)

M. le Ministre a ensuite donné lecture de l'arrêté nommant :

Officier d'Académie

M. MARTIN (François-Joseph), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise ¹.

¹ On trouvera à la fin du volume la liste générale des distinctions honorifiques accordées depuis la création du Comité.

LECTURES
ET
COMMUNICATIONS



I

MICHEL COLOMBE

QUALIFIÉ PRINCE DES SCULPTEURS FRANÇAIS

A BOURGES, EN 1467.

Michel Colombe paraît être né en 1431, puisque en 1511 il avait environ quatre-vingts ans ; mais jusqu'à présent toutes les recherches n'ont pu parvenir à dissiper la profonde obscurité qui couvre toute la première moitié de sa longue et glorieuse carrière. Nous savons de lui-même que, dans sa jeunesse, il fréquenta l'École artistique de Dijon et y connut Antoine le Moiturier, dit Anthoniet, et Claux de Vouzonne ; mais nous n'avons aucune notion de ses travaux, ni même de ses pérégrinations, jusqu'au moment où nous le trouvons, en 1473, établi à Tours et recevant une commande du roi Louis XI. Ce choix indique qu'il avait déjà fait ses preuves et acquis une certaine célébrité, d'autant mieux que, l'année suivante, nous le voyons associé à Jehan Fouquet dans un projet de tombeau pour le Roi ; mais où avait-il travaillé jusqu'alors ? A quelle époque était-il venu s'établir à Tours ? Tous les documents connus sont absolument muets à cet égard.

J'espère donc que le congrès accueillera avec bienveillance un texte, fort court, il est vrai, mais qui nous apprend qu'en 1467, Michel Colombe était déjà parvenu à une telle réputation qu'on le qualifiait de prince des sculpteurs français, *regni Francie supremi sculptoris*, lisons-nous dans la pièce dont j'apporte une copie.

Cette pièce n'est à proprement parler qu'une simple inscription écrite sur un manuscrit fait pour Michel Colombe, mais elle paraît de la main même du scribe et signée de lui ou au moins de ses initiales. Elle m'avait été communiquée, il y a environ quinze ans, par M. Jules Taschereau, administrateur général de la Bibliothèque

nationale, qui avait eu le manuscrit entre les mains et espérait alors en faire l'acquisition pour la Bibliothèque. Je me suis contenté d'en donner la substance p. 182 de mon *Tours archéologique*, publié en 1879¹. Mais le manuscrit pourrait se perdre comme tant d'autres, et je ne crois pas devoir tarder davantage à publier un texte qui ajoute un élément considérable à la biographie de notre grand sculpteur; peut-être la publication de cette note mettra-t-elle sur la voie de ce précieux document.

Voici cette inscription :

CES PRÉSENTES EURES FURENT FAICTES A LA RE-
 KESTE DE MIKAEL KOLOM-
 BE, PAR UNG NOMMÉ PIERRE
 FABRI, POUR LE TEMPS RÉ-
 SIDENT A BOURGES.

Ce texte est répété également en français, mais en caractères grecs.

Au-dessous, on lit en latin :

*Petrus Fabri me scripsit in
 honore? Michaeli Colombe
 regni Francie supremi sculptoris, et
 si sors evanescere sinat, Johanne
 Colombe sorori.....² dignetur.*

ΠΦ. 1467.

Cette inscription témoigne de la haute réputation à laquelle était déjà arrivé Michel Colombe en 1467; elle ne dit pas positivement qu'il résidait à Bourges à cette époque, mais on est en droit de le penser. Il est peu probable qu'il ait fait exécuter un manuscrit par un calligraphe d'une autre localité que celle habitée par lui-même; or Pierre Fabri dit formellement qu'il se trouvait à Bourges en 1467. Quant à Jehanne Colombe, à laquelle doit être remis le manuscrit en cas de mort de Michel, c'est celle qui devint la femme de l'huissier du Roi, Jehan de Pommiers, et elle paraît bien également être à Bourges, auprès du grand artiste, dont elle tenait sans doute la maison.

Il semble même qu'il avait un frère également établi dans la

¹ Un vol. in-8°. Paris, Champion.

² Un accident a détruit, sur ma copie, le mot qui précède *dignetur* et qui signifie, sans doute, que le manuscrit devra être remis à Jeanne. Je ne suis pas sûr non plus du mot *honore* à la seconde ligne, mais le sens n'en demeure pas moins fort intelligible.

contrée, puisque nous voyons, d'après les minutes d'un notaire de Tours ¹, un de ses neveux, du nom de Philippe Colombe, peintre, venir en 1531, d'Ainay-le-Châtel à Tours, recueillir, pour lui et sa sœur Marthe, deux parts de la succession mobilière du vieux maître.

Nous avons retrouvé Philippe Colombe en 1534 dans une pièce dont nous devons la communication à l'obligeance de notre confrère M. Grassoreille, archiviste de l'Allier. C'est un article du terrier de la châtellenie d'Ainay-le-Châtel, ainsi conçu :

« Phelippes Coullombe, victrier, à présent demorant à Boussac, de son bon gré a congneu et confessé tenir, porter et posséder du Roy nostre seigneur, à cause de son chatel et chatellenie d'Aynay, par devant nous, commissaire et lesdits jurez stipullans et acceptans pour ledit seigneur et les siens, une mayson, jardin d'arrière et appartenances d'icelle, assise ès faubourgs dudit Aynay, qui jouxtent les chemins tendant de la mayson Regné Petit ès molins à blé dudit Aynay et au molin à draps Loys, Jacques et Jehan Gabereaulx de deux parts; le pré dudit Coullombe du cousté de dessoubz; et une estable et court tenue dudit seigneur devers solleil levant, qui fut acquis de feu Raphaël Morguet, d'aultre part; sur et pour raison de laquelle mayson et jardin, dessus confinez et déclairez, ledit Coullombe a confessé devoir et promis payer doresnavant chascun un, perpétuellement, à chascune feste de Nostre Dame Chassemars, au dit seigneur et ès siens, en sa recepte dudit Aynay, deux deniers tournois de cens, portant loz, ventes et deffault en toute directe seigneurie, selon la coutume du pays et duché de Bourbonnois. Promectant, etc. Fait audit Aynay le sixième jour d'octobre, l'an mil cinq cens trente-quatre. »

L'article suivant concerne une étable, cour et petite bâtisse couverte de foin, assis au devant de la maison déclarée en l'article précédent.

Philippe Colombe, qualifié peintre dans l'acte de 1531, est simplement dit vitrier dans le terrier de 1534; mais les deux arts étaient souvent pratiqués par un même ouvrier, et nous avons ici un

¹ M. le docteur Giraudet, qui a publié cet acte dans le *Bulletin monumental*, année 1877, p. 73, y a vu, bien à tort, des enfants de Michel Colombe, qui ne fut jamais marié. *Cælebs totam vitam egit*, dit le jurisconsulte tourangeau Jehan Bresche.

peintre-verrier. Il ne paraît pas, du reste, avoir prospéré à Ainay, car nous voyons qu'il était allé s'établir à Boussac, petite ville peu éloignée, aujourd'hui sous-préfecture de la Creuse, et où peut-être on trouverait dans les actes de l'état civil des traces de sa descendance.

En résumé, la présence à Bourges, en 1467, de Michel Colombe, en compagnie d'une sœur et très-probablement d'un frère, faisant souche dans les environs, tend à montrer que le grand sculpteur a fait à cette époque un assez long séjour dans le Berry. Comme il était alors dans la force de l'âge et du talent, et qu'il reçoit le titre de prince des sculpteurs français, il a dû y produire des œuvres qui peut-être n'ont pas toutes été détruites. Il est très-probable également que c'est de Bourges, qui fut un centre artistique important pendant la première moitié du quinzième siècle, que Colombe vint à Tours, où nous le trouvons en 1473.

Ch. DE GRANDMAISON,
Archiviste d'Indre-et-Loire.

II

ANTOINE PATER

I

ÉDUCATION ARTISTIQUE D'ANTOINE PATER.

Issu d'une bonne famille de petite bourgeoisie valenciennoise, Antoine Pater, sur le nom duquel son fils Jean-Baptiste devait jeter une certaine célébrité, fut baptisé à l'église Saint-Jacques de Valenciennes le 27 février 1670. Son père se nommait Jean Pater, et sa mère Anne Villers ou Devillers. Comme ceux-ci ne tardèrent pas à procréer un second fils, Jacques, baptisé le 12 octobre 1671, et, plus tard, deux autres garçons et trois filles, leur famille se composa finalement de sept enfants.

Comment Jean Pater eut l'idée de faire des artistes de ses deux

ainés, c'est ce que nul des contemporains n'a songé à nous raconter. Mais personne n'ignore qu'à cette époque d'excessive réglementation, on ne pouvait guère se livrer à aucun travail lucratif si l'on n'avait fait d'abord son apprentissage dans l'une quelconque des innombrables corporations entre lesquelles se répartissaient légalement les représentants de l'art et de l'industrie. Confondus à l'origine avec « les gorliers, espéroniers, scelliers, armoyeurs et autres mesthiers », sous le patronage de saint Georges, les peintres et sculpteurs de Valenciennes avaient obtenu en 1606 de s'établir à part sous celui de saint Luc. Ils exigeaient de leurs apprentis une assiduité d'au moins « trois ans entiers et continus », et leur faisaient payer à leur entrée un droit de six livres tournois, réduit de moitié pour les fils de maîtres¹. Comme le paiement de ces droits était constaté avec une exactitude scrupuleuse dans les comptes que, tous les ans, à la Saint-Luc, les dignitaires de la corporation rendaient au Magistrat, rien ne devrait nous être plus facile que de savoir le nom des maîtres qui enseignèrent à Antoine et à Jacques Pater l'alphabet de l'art. Mais, par malheur, ces comptes sont perdus de 1672 à 1693, et nous devons jusqu'à nouvel ordre renoncer à posséder ce renseignement.

A défaut du maître sous lequel étudia Antoine Pater, nous connaissons au moins les exemples qu'il eut de bonne heure sous les yeux et qui furent de nature à l'influencer. En 1566, le jour de la Saint-Barthélémy, des protestants iconoclastes s'étaient rendus maîtres de Valenciennes, et y avaient horriblement saccagé églises et couvents. Mais quelque grande qu'eût été leur furie, bien des œuvres anciennes lui avaient échappé, et, plus tard, la piété locale s'était efforcée de multiplier les œuvres nouvelles capables de faire oublier le désastre.

Antoine Pater n'avait donc qu'à parcourir sa ville natale pour y rencontrer de curieux sujets d'étude. Entrait-il dans l'église des Frères Mineurs ou dans celle des Dames de Beaumont? Il les trouvait pleines encore de ces tombeaux à la fois somptueux et sévères

¹ Articles 7 et 8 des statuts de la corporation, contenus au *Registre des peintres et tailleurs d'images ou sculpteurs de la ville de Valenciennes*, conservé en deux exemplaires portant les nos 558 et 559 dans le *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Valenciennes*, publié en 1860 par M. J. MANGEART. Ils se trouvent aujourd'hui aux Archives municipales.

où se complaisait la pieuse vanité du moyen âge. Pénétrait-il dans l'église des Dominicains ? Il se heurtait aux nobles effigies de Jean d'Avesnes et de Jacques de Herchin, sénéchal de Hainaut, placé auprès de ses deux épouses. Allait-il enfin à Saint-Jean ? Il pouvait y admirer, portée sur quatre colonnes de marbre entre lesquelles apparaissait la terrifiante image de la Mort, une œuvre collective des deux sculpteurs valenciennes Bastien Vandreehen et Hans Mont : les statues d'albâtre de Georges Rolin, seigneur d'Aymeries, vêtu de sa cotte d'armes, et de sa femme couverte d'un long manteau d'hermine.

Mais à ces monuments, dont la grave beauté s'accordait mal avec la mode du temps, Pater préféra sans doute de bonne heure des productions plus modernes, et spécialement celles de ses deux compatriotes Adam Lottmann et Pierre Schleiff. Le premier avait, de 1614 à 1617, construit et décoré à Notre-Dame de la Chaussée un magnifique jubé dont la prompte renommée lui avait presque aussitôt obtenu des habitants de Calais la commande d'un énorme retable, qui, par bonheur, a échappé aux révolutions et aux caprices du goût ; mais il était revenu ensuite à Valenciennes et y avait laissé son chef-d'œuvre : un second jubé élevé de 1627 à 1630 à Notre-Dame-la-Grande et représentant, au moyen de nombreux reliefs de marbre, de pierre de touche et d'albâtre, l'histoire de la grande procession du saint Cordon. Pater prit, dans ces jubés, le type des fastueuses décorations qu'il exécuta plus tard. De Pierre Schleiff, à la fois architecte et sculpteur, il étudia aussi, outre la façade de l'église des Carmes chaussés, quatre bas-reliefs de marbre à Saint-Jean.

Lottmann et Schleiff pratiquaient tous les deux ce style tourmenté qui, né de l'alliance du goût flamand et du goût italien vers le déclin de la Renaissance, avait, depuis lors, conquis la vogue aussi bien dans la Péninsule que dans les provinces catholiques des Pays-Bas. Jean de Bologne, Francheville, Duquesnoy, avaient été, à des degrés divers, les promoteurs ou les disciples de cet art plus lourd encore que vigoureux ; et lorsque Lucas Faidherbe avait à outrance imité Rubens, lorsqu'il avait donné à ses rondes bosses et à ses hauts reliefs de Malines l'aspect de vrais tableaux sculptés, il n'avait fait que lui imprimer un dernier essor. Imposant à la pierre, au métal ou au bois des courbes qu'eussent à peine comportées des corps

animés, simulant des draperies remuées par d'éternels coups de vent, cherchant la force et n'évitant pas toujours la boursoufflure, cette école de studieuse décadence, ennemie par-dessus tout de la ligne droite, enfantait des œuvres qui juraient horriblement avec les églises ogivales où l'on avait souvent le tort de les placer, mais qui, par contre, s'harmonisaient à merveille avec les énormes bossages et les pesantes volutes de l'architecture jésuite.

A une époque où elle était encore en pleine floraison, elle trouva dans Antoine Pater un disciple qui ne manqua assurément ni de conviction, ni d'habileté.

II

PRINCIPAUX TRAVAUX D'ANTOINE PATER.

Le 28 juillet 1692, avant même d'avoir terminé son apprentissage, l'artiste épousa à l'église Saint-Jacques une jeune femme nommée Jeanne-Élisabeth Defontaine, originaire du village de Bruai et de quatre ans plus âgée que lui. Ce mariage n'avait-il point pour but de régulariser des rapports antérieurs? Nous n'oserions jurer le contraire, car, d'un côté, on ne trouve pas dans les registres de la paroisse Saint-Jacques, sur le territoire de laquelle habitèrent longtemps les nouveaux époux, l'acte de baptême de l'aînée de leurs enfants, leur fille Marie-Marguerite, et, d'un autre côté, lorsque celle-ci mourut le 14 décembre 1769, son acte de décès la déclara « agée de quatre-vingts ans environ », ce qui la ferait naître plus de deux années avant la cérémonie nuptiale.

Quoi qu'on doive penser de ce point délicat, Antoine Pater, au moment où il célébrait son mariage, avait encore ses parents; mais il ne tarda pas à perdre sa mère, et, bientôt après, la mort de son père, survenue le 18 mai 1694, le rendit définitivement orphelin.

Par leur article 31, les statuts de la corporation des peintres et sculpteurs interdisaient à quiconque n'avait pas exécuté un chef-d'œuvre et payé les droits de maîtrise, « de s'entremesler, vendre, « entreprendre et marchander de faire ouvrage, en cachette ou en « public », et ils prononçaient contre le délinquant la double peine de la confiscation et d'une amende de 12 livres tournois. Aussi, lorsqu'il avait voulu ouvrir un atelier pour son compte, Pater s'était-il, dès 1693, soumis aux épreuves réglementaires.

A titre de chef-d'œuvre, tout sculpteur était tenu, d'après l'article 20 des statuts, de faire ou tailler une image « de cinq pieds « d'hauteur, soit de pièce de bois, terre, cire, plâtre ou autre « matière semblable, avec son capiteau et basement ». Après en avoir demandé le sujet aux dignitaires de la corporation, il l'exécutait dans la maison d'un maître affranchi. Là, il était soumis à une surveillance incessante; outre les visites officielles au moment où l'ébauche était terminée, il devait se soumettre à celle des compagnons francs, pourvu néanmoins, nous dit l'article 24 des statuts, que ceux-ci fussent à plusieurs « sans pouvoir toucher à l'œuvre, « ni pouvoir donner avis, à peine de renvoi du chef-d'œuvre ». La statue achevée, elle était conduite « dans le chapitre Saint-Jean, lieu ordinaire de leurs sermons », présentée à l'ensemble des maîtres sculpteurs, et admise ou rejetée à la majorité des voix. Si le candidat était reçu, il payait un droit d'entrée de 30 livres tournois, plus une somme fixée par l'usage à 12 livres « pour « récréation aux maîtres et compagnons ». C'est assez dire que la journée se terminait au cabaret et que, le verre en main, on célébrait les mérites du nouveau confrère. Si, au contraire, l'épreuve lui était défavorable, il était ajourné et devait recommencer un autre chef-d'œuvre, à moins toutefois que, se prétendant victime d'une injustice, il n'usât du recours que lui réservaient les statuts auprès du Magistrat de Valenciennes, dont les sentences judiciaires imposèrent plus d'un franc maître à la corporation. Ajoutons que si la figure n'était pas totalement inacceptable, et que si, en même temps, le candidat agréait à ses futurs collègues, les choses s'arrangeaient en famille, et qu'on l'inscrivait sans délai moyennant une simple aumône à faire aux pauvres.

Peu de temps après qu'Antoine se fut fait recevoir maître sculpteur, son frère Jacques, qui, sans doute, l'avait suivi de près dans ses études, se fit recevoir maître peintre. Nous ignorons le sujet qu'il eut à traiter. D'habitude, on imposait aux postulants un *Christ en croix* de cinq pieds de haut; mais il n'y avait là rien de rigoureux, car nous voyons en 1733 un fils de maître, nommé Guillaume Flamen, reçu avec *Tobie conduit par son ange*, et, en 1736, un autre fils de maître, nommé Jean-Baptiste Alardin, avec un simple *Bouquet de fleurs*.

Jacques Pater ne jouit pas longtemps de sa nouvelle dignité. Il

épousa, le 9 janvier 1697, dans l'église Saint-Géry, une jeune femme nommée Marie Wyart, et vint avec elle habiter sur le territoire de la paroisse Notre-Dame de la Chaussée. Le mariage avait été tardif, et nous aimons à croire que la fiancée ne se couronna point de fleurs d'oranger, car au bout de trois mois Jacques Pater était déjà père d'une fille, Marie-Élisabeth, baptisée le 15 mars 1697, et il ne tarda guère à être aussi père d'un garçon, Antoine-Joseph, baptisé le 22 décembre de l'année suivante. Puis, il mourut à l'âge d'un peu moins de trente et un ans et fut enterré le 23 septembre 1702.

Antoine Pater fut plus heureux, et les années ne lui manquèrent pas. Quoique bien déchue depuis la conquête française et tombée à moins de dix-huit mille habitants d'après le recensement de 1699 exécuté avec un grand soin sous le gouverneur Magalotti, Valenciennes ne laissait pas d'offrir aux artistes d'assez abondantes ressources. Outre les travaux que faisaient parfois exécuter certains particuliers ou la ville elle-même, ses sept paroisses, ses vingt et une maisons religieuses, les riches abbayes qui dominaient sa banlieue avaient toujours quelque relique à enchâsser, quelque autel à embellir, quelque pieuse image à sculpter ou à peindre. Grâce à la notoriété qui s'attacha bientôt à son nom, Pater, dès qu'il eut été reçu franc-maître, eut sa large part de ces commandes, et il eut à peine à se plaindre d'avoir manqué d'occupations à presque aucune époque de sa vie.

Comme tous ses compatriotes, il eut pourtant, vers la fin calamiteuse du trop long règne de Louis XIV, de durs moments à passer. Dès 1708, le principal effort de la guerre de la succession d'Espagne s'était porté vers la Flandre. La défaite d'Oudenarde avait amené la prise de Lille, bientôt suivie de celle de Gand, de Bruges, d'autres villes encore des Pays-Bas, et rapproché de Valenciennes les ennemis. A ces catastrophes vint s'ajouter le terrible hiver de 1709. D'après ce que nous apprend un contemporain, au travail de qui nous ferons tout à l'heure plus d'un autre emprunt ¹, « la misère fut alors très-grande : le blé fut vendu jusqu'à

¹ *Histoire de la chapelle et confrérie de Notre-Dame du Puy*, par M. Jacques-Michel DUFOREST, pasteur du béguinage de Valenciennes, prince et confrère de ladite chapelle. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de Valenciennes, n° 492 du Catalogue.

« 48 livres le mancaud, l'avoine 14 livres, l'orge 18, le seigle 28
 « et 30 ¹. La mangeaille des bêtes était devenue la nourriture des
 « hommes. On ne voyait que des pauvres mourir de faim et de
 « misère. » Au mois de février, la fonte des neiges inonda le fau-
 bourg Notre-Dame, dont les habitants durent, pendant trois jours,
 se réfugier dans leurs greniers, et, au mois de juin, la cherté des
 vivres était encore telle qu'elle causa une sédition populaire. « Ce
 « ne fut pas », continue l'historien, « le seul fléau qui réduisit ce pays
 « dans une si grande calamité..... Les armées qui couraient,
 « tantôt de çà, tantôt de là, pillaient et ravageaient tout. On n'en
 « tendait que bruits de guerre, de combats, de sièges... etc. » La
 prise de Tournay, consommée le 29 juillet 1709, avait permis à
 Marlborough et à Eugène de Savoie de marcher sur Mons et
 d'infliger aux Français la défaite de Malplaquet. Valenciennes fut
 alors rempli de blessés, qui, faute d'hôpital militaire, durent être
 soignés dans les auberges et chez l'habitant. Mons se rendit en
 octobre 1709, Douai en octobre 1710, Bouchain en septembre
 1711, Le Quesnoy en juillet 1712. L'ennemi faisait le siège de
 Landrecies et semblait devoir marcher ensuite vers Paris, lorsque
 Villars, pour le couper de ses communications avec Marchiennes,
 tenta le coup d'audace de Denain. L'émoi fut vif à Valenciennes,
 où se répercutait le bruit de la bataille et dont le sort dépendait de
 l'issue de la lutte. Dès qu'il la sut engagée, le prince de Tingry,
 gouverneur de la ville, sortit avec le gros de sa garnison, passa
 l'Escaut, rejoignit une portion de l'armée française sur les
 hauteurs de Rouvignies, et bientôt, occupant avec elle à Prouvy la
 rive gauche du fleuve, rendit impuissant un retour offensif du
 prince Eugène. Les vainqueurs ne tardèrent pas à revenir, en
 traînant après eux des canons et des prisonniers, parmi lesquels
 figurait un homme d'importance, le comte d'Albemarle, qui avait
 défendu à Denain les retranchements ennemis. Cette grande et
 mémorable journée marqua la fin des malheurs de la ville, comme
 elle marqua la fin de ceux de la France. Douai, Le Quesnoy, Bou-
 chain ne tardèrent pas à être repris, et chacun de ces succès servit
 de prétexte à d'immenses feux de joie flambant sur la grande place.

Pendant la triste période que venait de traverser Valenciennes,

¹ Le mancaud était la huitième partie d'un muid.

Antoine Pater, pour s'aider à vivre, avait, en 1709, ajouté à son atelier de sculpture un magasin de peintures et d'œuvres d'art. Ce commerce avait servi de prétexte à quelques difficultés avec ses collègues de la confrérie de Saint-Luc, qui exigeaient en pareil cas un droit de 60 livres ; mais Pater avait fini, en vertu d'une transaction, par n'en payer que 48 ¹.

Dès que la bataille de Denain eut fait luire l'espoir d'une paix prochaine, il reçut une commande de peu d'importance, mais qui, sans doute, lui vint bien à point. Le magistrat de Valenciennes ayant résolu de faire restaurer, à la base du vieux beffroi construit en 1237 et que l'on regardait comme le palladium des libertés communales, plusieurs maisons qui tombaient en ruine, Pater dut y tailler dans la pierre une série d'enseignes, auxquelles il donna pour sujets le *Dromadaire*, le *Taureau marin*, le *Cheval marin*, le *Triton*, la *Syrène*, le *Chameau*, le *Castor*, l'*Éléphant*, et une neuvième bête inconnue ². Dans la suite du siècle, cette décoration fut complétée par toutes sortes d'adjonctions luxueuses. Sur deux pavillons nouveaux vinrent se placer les bustes plus grands que nature des *Douze Césars*, avec des groupes représentant les *Quatre Saisons* et des médaillons consacrés à l'*Histoire de Samson* et à d'autres sujets de l'Ancien Testament. Mais Pater y resta étranger. Ils eurent pour auteur un nouveau venu, le Franc-Comtois Antoine Gillis, reçu franc-maitre dans la corporation de Valenciennes en 1724, aidé de ses élèves Lecreux, Danezan et Gillet, qui sont restés dans l'obscurité, et d'un quatrième, Jacques-François-Joseph Saly, fils d'un pauvre ménétrier, auquel plus tard ne devait manquer aucun honneur, pas même des lettres de noblesse et le cordon de Saint-Michel ³.

Peu de temps après avoir achevé ces fantastiques enseignes, Antoine Pater fut chargé d'un travail absolument différent, qui le

¹ Comptes de 1709-1710 : «Autre recette pour droit de soixante livres « une fois que sont tenus de payer les bourgeois de cette ville qui veulent s'en-tremettre de vendre des marchandises dépendantes de cette branche sans avoir « été reçus à maîtrise.

« D'Antoine Pater a été reçu par accommodement entre lui et les compagnons « la somme de quarante huit livres, ci X L" (sic). »

² *Inventaire des titres de la ville de Valenciennes*, manuscrits conservés dans la Bibliothèque de cette ville, nos 551 et 552 du Catalogue.

³ Arthur DINAUX, *Biographie valenciennoise : Vie de Lecreux*.

mit en odeur de sainteté auprès des âmes pieuses de la ville, mais qu'il entremêla d'incidents où, pour la première fois, se montra publiquement toute la violence de son caractère.

Il y avait jadis à Valenciennes, dans l'église Notre-Dame de la Chaussée, une confrérie spéciale consacrée à Notre-Dame du Puy. Ce surnom lui venait-il de la ville du Puy, où le culte de la Vierge était établi de vieille date, ou tout simplement d'un puits voisin ? C'est un problème qu'agitaient beaucoup les érudits locaux ; mais ils s'accordaient pour faire remonter l'origine de la chapelle à Pépin le Bref. D'après eux, ce roi, en 756, aurait dédié à la Mère du Christ une statue de bois doré qui, soigneusement conservée jusqu'en 1566, aurait été alors jetée au feu par les « brise-images » protestants. Toutefois, ô miracle ! la statue serait demeurée incombustible, et la seule trace qu'elle aurait gardée de cette profanation aurait été une marque noire au visage, plus tard effacée en 1702 par un badigeonnage intempestif.

La Confrérie répara peu à peu le dégât. En 1657 elle acquit même de nouvelles reliques, celles, fausses ou vraies, de plusieurs martyrs de Trèves, qu'elle accueillit en grande pompe et enferma dans deux bustes enrichis d'argent, placés sur de superbes piédestaux. Enfin, sans cesse gratifiée de dons généreux, elle reçut en 1708 d'un de ses membres, le sieur de Rantre, licencié ès lois, avocat au Parlement et lieutenant du prévôt le Comte¹, le legs de sa vaisselle plate.

Mais la pitoyable situation où se trouvait alors le Hainaut lui sembla un suffisant motif pour remettre à des temps meilleurs l'emploi de cette libéralité. Moins confiante en l'avenir que le Magistrat de Valenciennes, qui, dès 1712, avait repris les travaux publics, la Confrérie de Notre-Dame du Puy attendit le traité d'Utrecht et la paix entre la France, l'Espagne, l'Angleterre et la Hollande, et même le traité de Rastadt et la paix avec l'Autriche, pour remplir ses obligations.

Le legs du sieur de Rantre devait servir à recouvrir d'argent la vieille et légendaire image donnée par le roi Pépin. « A ce sujet », nous apprend le chanoine Duforest, le consciencieux historien de

¹ Le prévôt le Comte, représentant du souverain, ne doit pas être confondu avec le prévôt de ville, chef du Magistrat.

la Confrérie, « on appela le sieur Pater, fameux sculpteur de « cette ville. Après avoir entendu ses raisons, il fut résolu de la « faire en *Assomption*. »

La statue, qui nécessitait quelque restauration, fut donc enlevée de sa niche et transportée dans l'atelier de l'artiste; mais, en ne la voyant plus, maints dévots se récrièrent, tandis que d'autres, mieux avisés, se mirent à assiéger la porte de Pater « pour avoir quelque « peu de bois, dont quelques-uns firent faire de petites vierges, « d'autres de petites croix pour mettre à leurs chapelets ou en « leurs oratoires. Le nombre de ceux qui y couraient chaque jour « augmentant, la plupart eurent la mortification de s'en passer, « quoiqu'ils lui offrissent de l'argent pour en avoir les moindres « brins de sciure, tellement que lui-même nous avoua que, s'il « avait prévu ce grand empressement, il se serait gardé de laisser « perdre la moindre parcelle ».

Pendant que Pater vaquait à cette besogne, un sieur Lesnes, marchand à Valenciennes, qui était alors le président, ou comme on disait, le « prince » de la pieuse Confrérie, se rendit un jour avec un de ses collègues chez l'artiste, pour lui montrer dans un livre une gravure de la table d'autel de la cathédrale d'Anvers : les deux visiteurs voulaient savoir s'il entreprendrait d'en faire une semblable pour leur chapelle, en livrant les bois, et en exécutant lui-même les menuiseries et les sculptures. Pater répondit qu'il ne serait en état de marchander cette entreprise qu'après avoir pris certaines mesures dans la chapelle et tracé lui-même un dessin dans le goût de celui qu'on lui montrait. Lesnes répliqua qu'il pouvait en faire un, et qu'ensuite on se mettrait facilement d'accord, sauf toutefois à soumettre le contrat à la ratification de l'assemblée des confrères. Quelques jours après, Pater se rendit chez Lesnes, en compagnie d'une autre personne, et de là, tous ensemble allèrent à la chapelle de Notre-Dame du Puy. L'artiste prit toutes les mesures dont il avait besoin, puis dressa un dessin et passa avec Lesnes un marché conditionnel pour la somme de 500 livres. Mais, plus tard, il déclara ne pouvoir plus se charger ni de la livraison des bois, ni de l'exécution des menuiseries, et, de leur côté, les confrères n'acceptèrent pas le marché de 500 livres, de telle sorte que tout se trouva annulé. C'est alors que surgirent les difficultés. Pater prétendit se faire payer 10 écus

pour son dessin. Lesnes refusa, et Pater dut avoir recours au Magistrat, qui, outre ses fonctions administratives, connaissait en première instance de toutes les affaires criminelles, civiles, réelles, personnelles et mixtes ¹.

En vertu d'une apostille mise au bas de sa requête, Pater obtint de faire assigner son adversaire pour le 9 février 1714. Ce jour-là, flanquée chacune de son procureur, les parties comparurent donc à l'hôtel de ville, dans cette vieille salle de justice dont un naïf dessin des Archives municipales nous a conservé l'aspect ². Après les avoir patiemment écoutées, le magistrat les renvoya, pour prouver leurs dires, devant les échevins chargés des affaires du mois. Rien de plus ordinaire jusque-là. Mais voici qu'en descendant de l'hôtel de ville, les deux antagonistes se rencontrent de nouveau, s'injurient et en viennent presque aux coups. D'après Lesnes, c'est Pater qui aurait commencé; il l'aurait « pris par la cravate, lui disant que s'il le tenait « ailleurs, il l'assassinerait, et que ce soit tôt ou tard, il lui « donnerait du bout de sa canne ». D'après Pater, au contraire, c'est Lesnes qui, le premier, lui aurait adressé des insultes; il en aurait répondu d'autres, mais ne l'aurait pas touché. Bref, Lesnes, peu satisfait, assigna à son tour Pater devant le magistrat pour le 16 février, greffant ainsi une affaire d'injures sur le différend civil qui les séparait déjà ³.

Nous ne savons ce que devint cette seconde instance, mais la première n'eut pas pour notre sculpteur une issue favorable. Privé de toute preuve écrite ou testimoniale, il fut contraint de recourir aux moyens désespérés de l'interrogatoire sur faits et articles et du serment décisoire. Digne émule de l'Intimé, des *Plaideurs* de Racine, son procureur, Boucher, accoucha d'un grimoire farci où les citations du Digeste alternaient avec celles de saint Matthieu, et cet amphigouri saugrenu n'améliora point la cause. Aussi, par décision du 22 août 1714, Pater fut-il débouté de sa prétention et condamné aux dépens.

¹ *Coutumes de Valenciennes*, art. 1 et 194.

² Décrit par Louis CELLIER dans ses *Recherches sur les institutions politiques de la ville de Valenciennes*, publiées en 1873.

³ Toutes les pièces relatives à ce procès existent en minutes aux Archives municipales de Valenciennes.

Pendant ces débats, il avait terminé sa restauration de la vieille statue de Notre-Dame du Puy. L'image fut aussitôt confiée à un habile orfèvre, nommé Crétu, qui la recouvrit de trois cents onces d'argent ; et, le 25 juin 1715, au milieu de grandes fêtes, elle fut réintégrée processionnellement à Notre-Dame de la Chaussée.

Mais ce n'était là que la première partie du plan adopté, et vers 1718 ou 1719, les confrères le complétèrent en faisant exécuter « deux figures d'anges, de la hauteur d'environ deux pieds, « qu'ils placèrent à côté de l'image de la Sainte Vierge ». Revêtus d'argent, ces anges, aux ailes étendues et dorées, reposaient sur les pointes d'un croissant de vermeil qui passait sous les pieds de la Vierge, et, dans une attitude gracieuse, ils la tenaient sous les bras afin de l'enlever au ciel.

Plus tard, ayant à faire exécuter en bois couvert d'argent les bustes de sainte Victoire et de sainte Marguerite, la confrérie ne voulut pas s'exposer une seconde fois à des difficultés avec le colérique sculpteur. Elle s'adressa donc à Gillis. Mais elle n'eut pas à se louer du changement, car, refusés une première fois, les bustes durent être recommencés, et la commande, faite en 1728, ne fut définitivement livrée qu'au mois de novembre 1732.

La statue de marbre et un peu plus petite que nature du *Sauveur du monde*, que garde à Valenciennes l'ancienne église des Jésuites, aujourd'hui placée sous le vocable de saint Nicolas, est contemporaine des travaux dont nous venons de raconter l'histoire. D'après Louis Cellier, elle porte la date de 1717¹. Vêtu d'une tunique et d'un large manteau qu'il relève sur la hanche gauche en y appuyant le globe terrestre, le Christ, par l'attitude de sa main droite portée en avant aussi bien que par l'expression de ses traits, semble prendre pitié des douleurs de la terre. Quoique la figure soit un peu courte, l'ample jet des draperies, dessinant les formes et les ornant sans les écraser, est d'un bon effet décoratif. Ajoutons que, taillés par plans avec vigueur et décision, les mains et les pieds indiquent un homme qui ne tremblait pas devant le marbre.

Non sans vraisemblance, on a attribué à Pater les sculptures de la porte de Fresnes, à Condé-sur-l'Escaut, sculptures brutalement détruites en 1881 par le Génie militaire. La redoute de cette porte

¹ La place qu'elle occupe ne nous a pas permis de vérifier ce fait.

ayant été, à ce que nous apprend le duc de Croy ¹, élevée de 1714 à 1718, l'ornementation qui nous occupe datait sans doute du même temps. Dans des niches à bossages, surmontées de riches ornements, elle comprenait deux statues d'*Hercule* et de *Minerve*, symbolisant la force et la sagesse, lieu commun sculptural souvent employé pour la décoration de semblables édifices, et dont la porte des Malades ou de Paris, construite à Lille en 1682, nous offre encore un exemple. L'habileté de l'exécution et la lourdeur des figures confirmaient ce que nous connaissons du style de Pater. Taillées dans un calcaire très-tendre qu'avaient envahi les mousses et d'autres végétations parasites, elles étaient en fort mauvais état ; mais, à l'entrée d'une place de guerre, elles n'en présentaient pas moins un aspect grandiose qui aurait dû les préserver ².

Le chef-d'œuvre de Pater était le buffet d'orgue de Notre-Dame-la-Grande, d'une ornementation riche et compliquée, où, nous dit Hécart ³, « on voyait des anges en ronde bosse qui ne paraissaient « soutenus que par leurs ailes », et qui, d'après le même auteur, « faisaient l'admiration de tous les étrangers ». Nous ne savons à quelle date il fut exécuté, pas plus qu'un second buffet d'orgue, presque aussi remarquable, destiné à l'abbaye de Saint-Jean. Ces deux importants ouvrages ont péri avec les monuments qui les renfermaient, et sans que le moindre fragment nous en soit parvenu.

Antoine Pater n'aurait pu seul venir à bout de telles entreprises. Aussi se fit-il de bonne heure aider par bon nombre d'ouvriers et d'apprentis. Parmi ceux-ci, nous avons, à diverses époques, relevé les noms de Nicolas Galliar, de Philippe Villers, de Jacques-Joseph Leblond, de Pierre Léger et de Jean Messagner. Mais, à l'exception du troisième, qui fut admis chez le sculpteur en 1714 et dont nous aurons à dire plus tard quelques mots, aucun ne mérite d'arrêter un seul instant la marche de l'histoire.

¹ Dans son *Histoire de Condé*, manuscrit conservé à la Bibliothèque de Valenciennes, n° 567 du Catalogue.

² Le souvenir de cette porte a été conservé par une toile du peintre Louis Rossy, placée au Musée de Valenciennes.

³ *Sculptoriana et scalptoriana*, manuscrit de la Bibliothèque de Valenciennes, n° 436 du Catalogue.

III

FILS D'ANTOINE PATER.

Tandis qu'Antoine Pater exécutait ou préparait ces œuvres, quatre nouveaux enfants lui étaient nés et avaient grandi dans la maison qu'il habitait alors rue de Tournay, près du couvent des Carmes, à peu près à l'endroit où s'ouvre aujourd'hui un quartier de cavalerie. C'étaient quatre fils : Jean-Baptiste, baptisé le 29 novembre 1695 ; Jean-François-Joseph, baptisé le 16 mars 1698 ; Jean-François, baptisé le 29 septembre 1700, et Michel-Joseph, baptisé le 25 septembre 1703, tous à l'église Saint-Jacques.

Leur sort devait être des plus variés. Le dernier se fit moine, et devint prier de la Chartreuse de Neuville, près Montreuil-sur-Mer ; Jean-François cultiva l'art de son père, sans toutefois hériter de son talent ; et Jean-François-Joseph mourut, croit-on, en bas âge.

Quant à Jean-Baptiste, ce fut plus tard l'aimable peintre qui devait continuer les enchantements de Watteau.

Nous n'avons à raconter pour le moment ni son éducation valenciennoise chez un nommé Jean-Baptiste Guider, ni son premier séjour à Paris dans l'atelier du maître suprême des fêtes galantes, ni surtout les innombrables procès qu'après son retour dans sa ville natale il intenta ou subit. Par un amour-propre assez étrange, il s'entêta en effet à vouloir peindre sans se faire recevoir franc-maitre dans la corporation de Saint-Luc. De là des poursuites de celle-ci pour violation de l'art. 31 de ses statuts, et une défense désespérée qui se transforma souvent en offensive. Antoine Pater prit une part des plus actives à ces péripéties judiciaires, qui se déroulèrent successivement devant le Magistrat de Valenciennes, le conseil provincial du Hainaut et le parlement de Flandre. Finalement, le père et le fils durent se soumettre, et, par une transaction qui termina les hostilités, Antoine Pater fut contraint d'accepter pour Jean-Baptiste la plus humiliante des conditions : l'irrévocable défense de « travailler de la peinture dans la ville et banlieue « d'icelle sous quelque prétexte que ce puisse être ¹ » !

¹ La teneur de cette transaction, dont nous n'avons malheureusement pas le

Nous ne raconterons pas non plus le second séjour de Jean-Baptiste Pater à Paris, sa réconciliation avec Watteau, son entrée à l'Académie, l'exécution des nombreux travaux qui lui valurent une renommée européenne, et sa mort prématurée. Ces sujets ont été traités par nous avec détail; mais ils comportent de longs développements qui ne sauraient leur être accordés ici. Mieux vaut donc les taire que les mutiler.

Disons seulement que, selon toute vraisemblance, Antoine Pater et Élisabeth Defontaine accompagnèrent leur fils lors de son premier voyage à Paris, et que ce fut alors que, pour faire honneur à ses hôtes, Watteau exécuta, outre le beau portrait du sculpteur que possède aujourd'hui le Musée de Valenciennes, celui d'Élisabeth Defontaine, qui, par malheur, s'est perdu.

IV

FIN DE LA VIE D'ANTOINE PATER.

Pendant que Jean-Baptiste Pater s'était définitivement installé à Paris, Antoine Pater avait continué à Valenciennes son métier de sculpteur. Après avoir longtemps habité comme presque toute sa famille le territoire de la paroisse de Saint-Jacques, il avait changé de logement et était allé demeurer sur celui de la paroisse Saint-Géry. Auprès de lui était resté son second fils, Jean-François, qui, épris d'une jeune voisine du nom de Marie-Anne Duhamel, lui octroya, le 20 avril 1723, sans l'intervention préalable des autorités ecclésiastiques, un petit-fils de contrebande.

Le 10 décembre 1726, Antoine Pater reçut, moyennant le prix de 200 livres tournois, la commande de quatre stalles et de diverses boiseries pour le chœur de l'église paroissiale de Saint-Nicolas, située dans la partie haute de la ville. L'ouvrage fut achevé et mis en place pour les Pâques de l'année suivante ¹.

Jean-François Pater se fit recevoir franc-maitre en 1731. D'après une tradition que rien ne permet de révoquer en doute, il

texte, se trouve analysée dans un article des comptes de la corporation pour l'exercice 1717-1718.

¹ Le marché relatif à cette commande est conservé aux archives de Valenciennes.

aurait, avec son père, exécuté les sculptures ornementales de la nouvelle porte de Cambrai, dite aujourd'hui de Famars, qui existent encore à Valenciennes ¹.

Telle qu'elle est figurée sur plus d'un ancien plan, la vieille porte de Cambrai montrait du côté de la campagne deux tours en poivrières, flanquant un bâtiment percé d'une seule ouverture au rez-de-chaussée et de trois fenêtres à l'étage. Elle disparut immédiatement après la conquête française, lors des remaniements exécutés par Louis XIV dans les fortifications, et fut remplacée par une construction de style classique décorée vers l'extérieur de quatre pilastres doriques occupant toute la hauteur de l'édifice, et supportant un fronton triangulaire ².

Sur la clef de son arc principal est écrite en relief la date de 1683. Mais il faut admettre que l'on se borna alors au gros œuvre; que la guerre de la ligue d'Augsbourg, puis celle de la succession d'Espagne firent suspendre les travaux, et que, par suite du manque d'argent, les pierres épannelées attendirent longtemps encore après les débuts du règne de Louis XV la décoration à laquelle elles avaient droit.

Entièrement conservés entre 1701 et 1724, les comptes du Génie de la place de Valenciennes nous montrent que rien ne fut fait avant cette dernière date. Les travaux ne durent même, suivant nous, être exécutés qu'après 1731, puisque jusque-là, faute d'avoir fait agréer son chef-d'œuvre, Jean-François Pater ne pouvait devenir publiquement l'associé de son père ³.

Derrière ses quatre pilastres doriques, la nouvelle porte de Cambrai possède, comme l'ancienne, un rez-de-chaussée et un étage. Au rez-de-chaussée, dans l'entre-colonnement central, se creuse, précédé d'un pont-levis, le passage voûté qui permet

¹ Cette tradition est rapportée par POTIER dans son *Catalogue du Musée de Valenciennes*, ainsi que par Pierre Hédouin, qui la tenait de M. Bertin, pharmacien, dont Antoine Pater était le trisaïeul.

² L'aspect général de ce monument est assez fidèlement reproduit dans deux petites toiles du peintre Coliez, conservées au Musée de Valenciennes.

³ Cette hypothèse est la seule qui mette la tradition en accord avec les documents certains. Dans sa brochure sur *Watteau*, Louis CELLIER parle des sculptures de la porte de Cambrai comme exécutées en collaboration par Antoine et François Pater. Mais dans ses *Prévôts de Valenciennes*, il place l'événement en 1683. Il oublie qu'à cette date Antoine n'était âgé que de treize ans, et que François ne devait naître que dix-sept ans après.

d'entrer en ville. Les deux artistes le surmontèrent d'un vaste cartouche destiné à recevoir une inscription. Quant aux entre-colonnements extrêmes, ils y placèrent quatre trophées soutenus par de larges rubans verticaux que fixent, à l'étage, de simples nœuds et, au rez-de-chaussée, des têtes de lion. Ces trophées se composent d'armures, de carquois, de lances et de boucliers. Plus riches, ceux du bas se distinguent par des boucliers de forme ovale sur lesquels, conformément au lieu commun habituel, les deux collaborateurs figurèrent d'un côté Hercule et de l'autre Minerve. Ils embellirent le fronton des armes de France, et, pour que rien ne détonnât dans l'édifice, ils y ajoutèrent, du côté de la ville, deux trophées d'un style analogue, avec trois énormes clefs d'arc richement décorées.

Exécutés en très-bas relief sur fond de bossages, tous ces ornements sont parfaitement entendus. Les trophées, par leurs dispositions, rappellent ceux du recueil que, vers la même époque, Dumont le Romain a fait graver par Blondel¹, ressemblance qui ne paraîtra peut-être pas absolument fortuite si l'on songe aux rapports qui ont existé entre Jean Dumont et Jean-Baptiste Pater, rapprochés de ce fait qu'après avoir longtemps parcouru le monde, le vieux sculpteur Pierre Dumont, père du premier, revint dans sa ville natale, où il mourut le 28 janvier 1737. Taillées dans un calcaire très-tendre, et plusieurs fois repeintes et grattées, ces sculptures se trouvent par malheur en si déplorable état qu'elles ne seront bientôt plus qu'un souvenir.

Quelques années après les avoir achevées, Pater fut chargé d'un petit travail dans des circonstances assez curieuses.

Le 8 septembre 1737, les fruitiers de Valenciennes assistaient, comme tous les autres corps de métiers, à la procession du saint Cordon. Par quelle pieuse fantaisie avaient-ils choisi pour patron saint Christophe, le bon géant, si populaire au moyen âge qu'on pensait qu'il ne pouvait arriver malheur à celui qui une fois l'avait aperçu dans la journée? C'est ce qu'il serait impossible de dire. Mais son image était faite d'un bois tellement vermoulu qu'à la

¹ *Livre de nouveaux trophées inventés par J. Dumont le Romain et gravés par J. B. Blondel, avec privilège du Roi.* Le frontispice, dessiné par Oppenort, est gravé par Huquier. Ce recueil se compose de 6 planches contenant chacune deux trophées des arts, des sciences, de la guerre, etc.

grande stupéfaction de ses porteurs, elle tomba en poussière pendant la marche. Pour comble de tristesse, les membres de la corporation étaient si pauvres et leur caisse si vide qu'ils désespérèrent un instant de pouvoir réparer le désastre. Néanmoins, ils finirent par découvrir un expédient : tous les ans, le veille de leur fête patronale, ils buvaient ensemble deux tonnes de bière ; ils firent momentanément vœu de sobriété, et l'un d'eux, Pierre Carlier, qui joignait à son commerce de fruits l'entretien des prisonniers de la ville, consentit à avancer les fonds nécessaires, moyennant l'encaissement de la valeur des deux tonnes, et le don de trois chemises pour ses protégés. Le 11 décembre 1737, la corporation sollicita donc du Magistrat de Valenciennes l'autorisation de traiter sur ces bases avec Pierre Carlier, et de faire tailler la nouvelle statue d'après un dessin joint à la requête ¹.

Le sculpteur auquel ils s'étaient adressés n'était autre que Jacques-Joseph Leblond, reçu franc-maitre en 1722, et que nous avons vu figurer en 1715 parmi les apprentis de Pater. Médiocrement pourvu de talent, il avait le rare mérite de ne se faire aucune illusion sur sa valeur personnelle, et, sans honte, de recourir à ses confrères lorsqu'il se trouvait embarrassé. Dans la circonstance, il demanda donc à son maitre le double projet d'un soubassement pour la statuette, et y rapporta après coup la figure du saint, qu'il avait imitée d'une belle statue conservée dans l'église actuelle de Saint-Nicolas. Ce joli dessin, signé d'Antoine Pater, a été volé en 1871 au Musée de Valenciennes, auquel il avait été offert par Louis Cellier. Espérons que, pris de remords, son ravisseur anonyme nous le rendra quelque jour.

En 1748, le jeune Valenciennois Jacques Saly, le premier entre tous ses compatriotes, obtint le prix de Rome. Ancien élève de ce Gillis qui avait supplanté Pater dans les bonnes grâces de la confrérie de Notre-Dame du Puy, et qui avait, après lui, exécuté des figures au beffroi, il avait peut-être aussi, malgré la rivalité des deux maitres, pris des conseils de Pater. Ce qui est certain, c'est que, reçu comme un triomphateur par le Magistrat, il profita de son séjour à Valenciennes pour y modeler le buste du vieil artiste.

¹ Louis CELLIER, *Saint-Christophe et les fruitiers de Valenciennes* : *Revue agricole, industrielle, littéraire et artistique*, t. XXIII.

Au lieu de le représenter en toilette de visite, comme autrefois Antoine Watteau, il le prit dans son déshabillé d'intérieur; une chemise entr'ouverte et un bourgeron de travail remplacèrent donc l'habit de cérémonie; un simple foulard noué autour du crâne, la vaste et cérémonieuse perruque. Mais les changements les plus graves résultèrent de la différence des temps. Déjà très-gros dans le portrait de Watteau, son nez avait tourné à la trogne; les rides de son front s'étaient encore creusées, et sa bouche sans dents avait été tirée vers la gauche par quelque récente apoplexie. Il avait pris ainsi un air hargneux et féroce, absolument en accord avec ce que nous savons de la rudesse de son caractère. Saly le saisit sur le vif; bien qu'agé seulement de vingt-trois ans, il fit de son buste un véritable chef-d'œuvre qu'en ont surpassé ni Houdon, ni les Caffieri dans leurs plus parlantes terres cuites, et devant lequel j'ai vu Carpeaux passer des demi-heures entières en contemplation.

Malgré les années, Pater exerçait toujours son art et prenait encore des apprentis. C'étaient, en 1723, Pierre-Joseph Carrez; en 1725, Jean-Chrysostome Foucart; en 1735, Pierre-André Legrand; enfin, en 1741, Christophe Denain. Depuis longtemps aussi il était rentré en grâce auprès de ses confrères. Dès 1727, il avait de nouveau été élu maître juré adjoint au connétable, et le même honneur lui avait encore été attribué dix ans après. Enfin, devenu le doyen des sculpteurs, la corporation, pour marquer par un acte solennel l'oubli des vieilles rancunes, l'élut connétable à la Saint-Luc de 1740, et le maintint dans cette fonction jusqu'à celle de 1743.

Comme beaucoup d'anciens révolutionnaires passés au pouvoir, Pater eut alors à faire respecter les règlements dont il avait jadis avec tant de vigueur combattu l'application. Assez paisible, son règne ne fut guère marqué que par les cérémonies habituelles où le connétable jouait le premier rôle: visite chez les maîtres pour la surveillance des apprentis; inspection et réception des chefs-d'œuvre; élection des nouveaux membres; services funèbres et obits en l'honneur des décédés; procession annuelle du 8 septembre, où, suivis des dabouseurs et des verriers, figuraient les peintres et sculpteurs selon leur rang de réception à la maîtrise, « chacun « avec une verge de cinq pieds de long peinte couleur bleu, semée « d'écussons d'argent »; enfin, fête du patron avec sermon payé

par le corps et procession du « vénérable Saint-Sacrement » éclairé de trois torches ornées des blasons de Saint-Luc. Pater dut goûter avec d'autant plus de volupté les honneurs attachés à ses fonctions qu'on les lui avait fait attendre davantage, et qu'il avait pu désespérer d'en jouir jamais.

Les dernières années de l'artiste furent, à ce qu'il semble, troublées par des dissensions domestiques. Après avoir jeté ses gourmes, et appliqué le principe populaire d'après lequel « il faut que jeunesse se passe », Jean-François avait voulu se ranger et épouser non point la bien-aimée de son adolescence, mais une autre jeune femme nommée Thérèse Benoit. Celle-ci était couturière en noir de son état, en même temps que fille d'un petit perruquier. De là fureur d'Antoine, qui, indigné de cette mésalliance, ferma sa porte à son fils et à sa bru. L'aïeul irrité ne l'entr'ouvrit même que dans des circonstances exceptionnelles à ses petits-enfants, lesquels furent pour le moins au nombre de six¹.

Au milieu de ces tristes incidents, la mort approchait à grands pas. Le 4 février 1746, elle enleva Jeanne-Élisabeth Defontaine, après plus d'un demi-siècle de mariage. C'était un avertissement pour Pater, qui, fortement décrépité, ne survécut pas longtemps à son antique compagne, et disparut lui-même le 24 février 1747, peu de temps après que son fils Jean eut été choisi pour l'un des maîtres jurés de la corporation des peintres et sculpteurs².

Ses funérailles furent célébrées dans l'église Saint-Géry, avec les honneurs prévus par l'article 41 des statuts de cette corporation. Précédés de deux torches portant le blason de Saint-Luc, le con-

¹ Ces dissentiments de famille ont été rapportés par Pierre Hédouin, d'après le récit de M. Bertin. Nous ne savons où fut célébré le mariage de François Pater, dont nous n'avons pas retrouvé l'acte. Quant à ses enfants, ce furent :

1° Antoine, dont nous ignorons le lieu et la date de naissance, mais qui figure, le 26 février 1747, dans l'acte de décès du vieux sculpteur, avec la qualité de petit-fils;

2° François-Régis, baptisé à Notre-Dame de la Chaussée, le 23 janvier 1738;

3° Euphrosine-Michelle-Josèphe, baptisée dans la même église, le 7 janvier 1740;

4° François-Joseph-Régis, baptisé à Saint-Jacques, le 7 octobre 1744;

5° Angélique-Joseph-Antoinette, baptisée le 4 septembre 1747;

6° Henriette-Joseph, baptisée le 24 septembre 1749, ces deux dernières également à Saint-Jacques.

² Son acte d'inhumation lui donne pour prénoms *Antoine-Joseph*, contrairement à son acte de baptême, qui ne lui donne qu'un seul prénom, celui d'*Antoine*.

nétable alors en fonction, l'autre maître juré et les compagnons assistèrent en corps au service de leur confrère, et déposèrent ensuite deux autres blasons sur son cercueil.

Peu de temps après, un tombeau lui fut érigé dans l'église Saint-Géry par les trois survivants de ses enfants; et ils y firent graver sur une plaque de marbre blanc cette épitaphe, que garde aujourd'hui le Musée de Valenciennes :

« ICI REPOSE LE CORPS DU SIEUR ANTOINE JOSEPH PATER, MAR-
 « CHAND SCULPTEUR, BOURGEOIS DE CETTE VILLE, DÉCÉDÉ LE 24 FÉ-
 « VRIER 1747, AGÉ DE 77 ANS, ET DE JEANNE ÉLISABETH DEFONTAINE,
 « SON ÉPOUSE, NATIVE DE BRUAI, DÉCÉDÉE LE 4 FÉVRIER 1746,
 « AGÉE DE 80 ANS.

« *Requiescant in pace.* »

Paul FOUcart,

Membre de la Commission des Écoles académiques
 de Valenciennes, Correspondant du Comité.

III

JULIEN DE FONTENAY

GRAVEUR EN PIERRES FINES DU ROI HENRI IV

ET SES DESCENDANTS, GRAVEURS ET PEINTRES

AU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

Dans la seconde moitié du seizième siècle, Julien de Fontenay exerçait à Paris la profession de marchand lapidaire; fournisseur de la cour, il excellait dans l'art de graver les camées, et lorsqu'il quitta son atelier de la rue Bourg-l'Abbé, ce fut pour être attaché au roi Henri IV, à une époque où sa réputation de graveur n'avait pas de rivale.

Longtemps négligée chez nous, la glyptique avait repris faveur à la Renaissance, grâce à d'heureuses imitations de pierres gravées laissées par les anciens; le travail des gemmes compta alors dans la capitale quelques adeptes, peu nombreux et maintenant ignorés.

Fontenay vint ensuite ; laissant de côté les imitations, il produisit des pièces originales dont la perfection devait sauver son nom de l'oubli.

On a gardé mémoire de son nom et de son mérite, mais c'est à peu près tout.

Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, constate le manque presque absolu de renseignements sur le compte de cet habile artisan ; non-seulement les renseignements sont rares, mais le peu qu'on a dit de Julien de Fontenay, basé sur des suppositions, manque d'exactitude. Son identité même est assez mal établie pour qu'on l'ait confondu et qu'on le confonde encore avec Coldoré ou Codoré, un de ses confrères, en faisant des deux graveurs un seul et même personnage.

Les biographes spéciaux, comme Mariette et l'abbé de Fontenai, signalent Coldoré, honoré par Henri IV d'une protection singulière, après avoir gravé une infinité de fois en creux et en relief le portrait du monarque, toujours avec une finesse d'outil sans égale et avec un grand succès pour la ressemblance. Ils supposent que l'artiste a dû produire beaucoup d'autres ouvrages, malheureusement introuvables ; — c'est une perte pour les curieux, dit l'abbé de Fontenai, qui ajoute : « Il y a grande apparence que Coldoré est le même que Julien de Fontenay ; on lui aura donné ce sobriquet à cause des chaînes d'or pendues au col, dont il était décoré, présents royaux et récompenses ordinaires des artistes et des gens de talent. »

Pure hypothèse, bien entendu, et qui a le tort de porter à faux.

Coldoré est réellement le nom de famille d'un second graveur lapidaire, prénommé Olivier, et non Julien ; M. Ph. de Chennevières l'a démontré¹, détruisant ainsi les suppositions de l'abbé de Fontenai, de Mariette et des autres biographes. Le 9 février 1571, Coldoré obtenait du Roi le privilège de « graver et faire imprimer par figures » l'entrée de la Reine à Paris, et ce privilège, qu'on trouve reproduit dans la publication même, porte : « Olivier Codoré, tailleur et graveur de pierres précieuses. »

C'était au temps de Charles IX. Coldoré fut-il honoré plus tard des bonnes grâces de Henri IV ? La preuve n'existe pas, et très-probablement on l'a confondu encore avec Julien de Fontenay. M. de Chennevières remarque qu'en 1608, date des premières lettres

¹ *Archives de l'Art français*, t. III, p. 38.

patentes relatives au logement accordé aux artistes émérites sous la galerie du Louvre, Julien est au nombre des privilégiés, en qualité de graveur en pierres précieuses et valet de chambre du Roi, tandis que Colderé n'y figure pas. C'est que depuis longtemps déjà ce dernier n'était plus là ; s'il vivait encore (et le doute est permis), on peut affirmer qu'il était peu attaché au Béarnais, puisqu'il avait quitté la France dès avant l'année 1600, attiré par la reine Élisabeth en Angleterre, d'où il ne revint pas.

De même qu'on doit distinguer entre les deux artistes, il convient aussi de faire deux parts de leurs productions, et l'on est amené à reconnaître que la plupart des belles pierres des cabinets de Louis XIII et de Richelieu, qui émerveillaient Mariette, — ces portraits en creux et en relief représentant Henri IV, Marie de Médicis et même Louis XIII, — sont l'œuvre, non de Colderé, mais bien plutôt de Fontenay et de son fils aîné, qui recueillit une part légitime de la réputation paternelle en continuant ses travaux.

A mon tour, je viens vous communiquer les renseignements nouveaux que j'ai pu recueillir sur cette famille des Fontenay, dont les descendants ont été peintres du Roi et ont résidé de père en fils, pendant plus d'un siècle, à Fontainebleau. Incidemment j'aurai l'occasion de relever les noms de quelques autres artistes, avec lesquels ils étaient en relation.

Le plus célèbre des Fontenay fut certainement le vieux graveur Julien. Son éloignement de Paris à partir de l'avènement de Henri IV, son séjour à Fontainebleau, ignoré de ceux qui ont cherché à s'occuper de lui, n'expliquent-ils pas le manque de détails biographiques noté par Jal? — Instruit de cette particularité, par les relevés d'actes paroissiaux de MM. de Laborde et Tisserant, c'est naturellement de ce côté que devaient porter mes recherches, — assez ingrates d'abord ; mais comme il arrive parfois à ceux qui ne se rebutent pas facilement, le hasard m'est venu un peu en aide.

Des actes notariés, trouvés isolément¹, m'ont appris que vers 1565 Julien de Fontenay avait épousé à Paris la veuve d'un de ses confrères nommé Cavillier, mère de deux enfants ; qu'il put

¹ Quelques-uns de ces actes sont entre mes mains, et je les destine aux Archives de Seine-et-Marne ; j'ai pu en consulter d'autres, au passage, chez des marchands d'autographes.

s'établir de la sorte rue Bourg-l'Abbé, et que sa situation nouvelle de maître graveur en pierres fines lui permit de mettre en relief toute son habileté et de se faire apprécier à la cour.

Une vingtaine d'années plus tard, le 19 février 1584, Jean Chazerets, notaire au Châtelet de Paris, dressait le contrat de mariage de Marc Cavillier fils, maître lapidaire rue Bourg-l'Abbé, avec Jehanne Hubault, fille de feu Mathieu Hubault, courtier juré en vins, mort en laissant quatre enfants. Par ce contrat nous voyons que Marc était fils de Tassine Le Roulx, veuve de Guillaume Cavillier et remariée à « honorable personne Julien de Fontenay, marchand lapidaire, graveur en pierreries, rue du Bourg-l'Abbé, paroisse Saint-Leu Saint-Gilles. La future reçoit de sa mère une dot de 66 écus deux tiers, et l'époux stipule un douaire de 33 écus deux tiers d'écu, sol d'or ».

Julien ayant élevé Cavillier fils depuis son extrême jeunesse et dirigé son apprentissage, l'établissait en le mariant. Disons en passant que le graveur en pierreries, qui devait posséder une certaine instruction et écrivait habilement

paraît avoir négligé son pupille sous ce rapport : Marc Cavillier est réduit à apposer *sa marque* au bas de son contrat de mariage, faute de savoir signer. Le même acte mentionne la présence de deux autres membres de cette famille : Georges de Fontenay, marchand lapidaire à Paris, et François Hébert, marchand passementier, marié à Jehanne Cavillier, sœur de Marc.

En cédant la place à son beau-fils, Julien de Fontenay n'entendait pas abandonner la gravure des pierres fines, qui avait fait sa réputation ; au contraire, il avait l'assurance d'être attaché à la maison du Roi. Les événements purent le laisser quelques années dans l'attente, la Ligue forçant les artistes au repos jusqu'au retour de la paix et du luxe ; mais dès l'avènement de Henri IV le graveur

est installé au château de Fontainebleau, rendez-vous et école d'artistes en tous genres.

A partir de 1590, il figure sur les états de dépenses de la maison royale, et on l'y retrouve pendant vingt ans ¹.

En 1594, « Jullian de Fontenay, graveur du Roy en son chasteau de Fontainebleau », achète des terrains joignant la seigneurie du Monceau-Avon. Le 8 mai 1595, il assiste avec les peintres Roger de Rogery et Ambroise Dubois au contrat de mariage ² de Barthélemy Tremblay, sculpteur, qui épousait quatre jours après, — le 12 mai, à l'église d'Avon, — Anne Dubreuil, sœur de Toussaint Dubreuil, peintre et valet de chambre du Roi.

Son nom se reproduit à maintes reprises dans les registres de cette paroisse d'Avon, dont dépendaient alors le bourg et le château de Fontainebleau. Le 23 août 1595, c'est « honeste homme Jullien de Fontenay » ; le 3 juillet 1596, « M. de Fontainey » est qualifié graveur du Roi ; l'année suivante, « graveur en pierres précieuses » ; en 1600, il est devenu valet de chambre de Sa Majesté. Enfin, nous savons qu'en 1608 il est gratifié d'un logement au Louvre, bien qu'il ne résidât pas habituellement à Paris ; son talent le plaçait au rang des artisans les plus renommés et des plus excellents maîtres du royaume, selon les expressions des lettres patentes elles-mêmes.

Michel de Marolles, abbé de Villeloin, dans ses *Quatrains à quelques peintres, sculpteurs et ingénieurs logez dans les galeries du Louvre*, cite des orfèvres-ciseleurs et n'a garde d'oublier

Julien de Fonteine en ses joyaux si rare.

Par malheur, la plupart de ces joyaux n'existent plus, ou du moins sont depuis longtemps introuvables. Ces camées, ces bagues (comme on appelait toute espèce de bijoux), où Fontenay avait gravé non-seulement l'image du souverain et des portraits commandés, mais de petites scènes, des figures de Mars, de Minerve, de Lucrèce, que sont-ils devenus ? Il y en avait au dix-septième siècle dans le cabinet du Roi, dans les collections de Mazarin, de Richelieu, et chez quelques curieux comme l'académicien Ballesdens, qui nous apprend cette particularité dans une lettre à M. de Coislin ;

¹ Arch. nat., KK, 151 ; Z, 1341.

² Devant Bluceau, notaire à Fontainebleau.

on sait que, par testament, l'abbé Ballesdens gratifia ses amis Mézeray, Perrault, Benserade, Quinault, de bagues en or avec les portraits en cornaline de Henri IV, de Marie de Médicis, de « feu M. le Chancelier », et d'autres personnages « en relief d'agate ».

Les pierres précieuses sont trop exposées, trop faciles à déplacer, trop sujettes à disparaître, pour qu'on en puisse suivre la trace comme s'il s'agissait d'un tableau ou d'un monument de sculpture. Le château de Fontainebleau, qui a eu jadis une riche collection de pierres gravées, mentionnée dans l'inventaire dressé après la mort de François II, n'en possède plus depuis longtemps. Dès 1562 ce trésor avait été expédié au château de la Bastille, pour qu'il fût plus en sûreté, et déjà l'on constatait la disparition d'un certain nombre de curiosités; à ce moment, les œuvres de Fontenay n'étaient pas encore représentées dans le cabinet du Roi, mais il en était autrement quarante ans plus tard, quand on mit en gage les *bagues* de la couronne, que Henri IV veut dégager en 1605, parce que, écrit-il au chancelier Bellièvre, « j'en ay esté prié par la Reyne ma femme, qui affectionne cela ¹ ».

Sans doute le graveur du Béarnais avait encore bon nombre de ses camaïeux d'agate en basse-taille, de ses portraits en pierreries ornant des armes, des pièces d'orfèvrerie et des bracelets, parmi les gemmes gravées dont Anne d'Autriche confiait la garde à Marie de La Haye, veuve d'Alexandre Courtois, et parmi celles que Louis XIV fait rapporter en 1664 de Paris à Fontainebleau, en payant 300 livres de gratification aux gardes du corps qui les accompagnent.

Cent ans après, l'abbé de Fontenai regrette les merveilles disparues, créées par le vieux graveur.

A peine le cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale possède-t-il aujourd'hui quelques camées et intailles attribués, dans le catalogue publié en 1858, à notre artiste toujours confondu avec Coldoré. Ce sont des représentations de Henri IV, en pied, d'après Porbus, au revers d'un camée antique, — en buste, avec armure et tête laurée, — en Hercule (n° 32, 326, 2490 du catalogue). On pourrait donner la même attribution, sans trop se

¹ *Correspondance de Henri IV*, lettre datée de Saint-Germain en Laye, le 25 juin 1605.

hasarder, au camée d'une conservation médiocre, mais d'un travail exquis, où sont réunis les deux bustes de Henri IV et de Marie de Médicis (n° 334), et au portrait de la même reine catalogué sous le n° 335. Il est très-présumable, au contraire, qu'Élisabeth d'Angleterre représentée sur une sardonix montée en or (n° 371), et attribuée, comme les pièces que nous venons de citer, « à Julien de Fontenay, dit Coldoré », est réellement d'Olivier Coldoré, aussi bien que les pierres cataloguées n° 372 et 373.

On voit combien sont rares les jolis camées qui nous restent de Julien de Fontenay. A défaut de l'œuvre, contentons-nous de connaître un peu mieux l'artiste.

Outre les deux enfants de son confrère Cavillier qu'il avait élevés, en épousant la mère, Fontenay eut lui-même de Tassine Le Roulx tout au moins deux fils et une fille, — établis à Fontainebleau dès les premières années du dix-septième siècle. Son fils aîné, Claude, est graveur et officier de la vénerie royale; le second, prénommé Jean ¹, a une charge de sergent à la prévôté; sa fille Jeanne avait épousé Roger Lenoir, peintre occupé au château, filleul et élève de Roger de Rogery. En 1600, Julien est parrain de Gabrielle Lenoir, sa petite-fille, et le 26 juin 1604 il présente encore à l'église d'Avon Julien Lenoir, son petit-fils, dont le peintre Jean de Hoëy est second parrain.

D'après Jal, qui s'appuie sur les comptes de la maison du Roi ², le graveur en pierreries de Henri IV recevait seulement 33 livres tournois de gages annuels; c'était modeste, mais il y avait des avantages particuliers en faveur des commensaux attitrés, comme l'exemption des tailles, des aides, du logement et de l'entretien des gens de guerre; se trouver à l'abri des procès si fréquemment intentés par la corporation des orfèvres aux lapidaires, merciers et fourbisseurs, n'était pas un des privilèges les moins appréciés. D'ailleurs, l'artiste touchait, à part la rémunération de ses travaux, assez productifs si l'on en juge par ses acquisitions successives de maisons, terres et vignes, de 1600 à 1605, dans le Gâtinais, — à Fontainebleau, à Sannois, à Achères, à Cély, à Saint-Germain-Laval.

¹ Le jeudi 28 mai 1620, on baptise à Avon un fils de « Jehan de Fontenet » et d'Anne Mazurier; parrain, Jehan Pérot, sergent pour le Roi en sa forêt de Bière; marraine, « Jehanne de Fontenet ».

² Arch. nat., KK, 151, et Z, 1341.

Né avant 1540, l'âge lui imposait de mettre sa vieillesse à l'abri du besoin; en même temps il ajoutait à la dot de ses enfants. En 1604, il abandonne à sa fille une maison à Achères, avec quatre arpents de dépendances, sans autre charge que l'acquit des cens dus au seigneur du lieu ¹. L'année suivante, étant à Paris le 30 décembre 1605, « honorable homme Jullian de Fontenay, vallet de chambre du Roy et son graveur ordinaire en pierres précieuses, demeurant à Fontainebleau, de présent logé au bout du pont Saint-Michel, derrière la barrière des Sergents, chez ung verrier », transporte à son fils Claude, commissaire des toiles de chasses, tentes et pavillons de la vénerie du Roi à Fontainebleau, les bâtiments, mesure et héritages qu'il possède à Saint-Germain-Laval, près Montereau, au lieu dit le Parc-Auchou ou la Blésoterie. A cet abandon, le graveur ajoute 300 livres d'argent comptant, à charge par son fils de « construire lieux manables en ladite mesure ² ».

Julien de Fontenay survécut peu à Henri IV. Le 5 février 1610, il est encore témoin avec Jean de Hoëy d'un marché souscrit par le maçon Tartaize, qui s'engage à édifier des bâtiments sur un terrain de la rue de la Vielle-Poste, à Fontainebleau, que le monarque avait concédé par brevet du 10 mai 1609 à Louis Lefèvre de Caumartin, à charge de bâtir. A ce moment il disparaît, — à soixantedix ans environ. Nous n'avons pas trouvé à Avon-Fontainebleau la date de son décès, mais son nom cesse de figurer en 1611 sur les états de la maison du Roi. Est-il mort au logement qui lui était concédé depuis trois ans aux galeries du Louvre? Jal n'a pas relevé ce renseignement.

Les archives d'Avon et des actes notariés provenant des notaires de Fontainebleau au dix-septième siècle nous permettent de suivre la trace de Claude de Fontenay fils aîné, qui a acquis à son tour des biens dans la contrée.

La charge de vénerie dont il était pourvu donnait sans doute peu de soucis au titulaire, puisqu'il exerçait comme son père l'art de graver les pierres précieuses, et avec assez de succès pour lui succéder comme graveur du Roi.

¹ Contrat reçu par Esmé Bluceau, notaire à Fontainebleau.

² Arch. de Seine-et-Marne, B, 432. — Contrat devant Raperault et Thévenin, notaires à Paris.

Le mardi 30 décembre 1608, Claude de Fontenay signant à Avon l'acte de baptême de Claude Brossard, est qualifié honorable homme, sans indication de profession; mais en 1614, le 7 septembre, il prend sa qualité de graveur du Roi en assistant, comme témoin, au contrat de mariage de Jean Jollivon, cultivateur à Cély (devant Morlon, notaire). Le 1^{er} mars suivant, devant le même notaire, Claude Tulleu, « femme de honorable homme Claude de Fontenay, graveur en pierres précieuses à Fontainebleau », ratifie le bail consenti par son mari à Jean de Montigny, écuyer, seigneur du fief de Pailly, de 120 arpents de terre, 15 arpents de bois et 2 arpents de pré, appelés le Parc aux choux, dans la paroisse de Saint-Germain-Laval, moyennant une somme annuelle de six vingt onze livres cinq sols.

Aussi bien que son office de commissaire des toiles de chasse en la capitainerie de Fontainebleau, les travaux de gravure de Claude de Fontenay lui laissaient des loisirs. Il était, paraît-il, entendu en affaires, possédait quelque goût pour la chicane, et utilisait cette aptitude, — qui étonne un peu chez un artiste, — en se chargeant de défendre les intérêts de ses amis et de diriger leurs procès. C'est du moins ce qu'il fit pour une demoiselle Marie Robert, poursuivant contre Guillaume Grongnet la nullité de son mariage, tour à tour devant la prévôté de Fontainebleau, devant l'officialité de Sens et ensuite au parlement de Paris. Fontenay suivit l'affaire tout au long, à la satisfaction de sa mandante, ainsi qu'il résulte d'un acte reçu par le notaire Morlot le 18 juin 1626, où le graveur en pierres rend compte de sa mission, de l'emploi « des deniers cy-devant mis en ses mains pour subvenir aux frais de poursuites », et finalement donne quittance de six vingts livres lui revenant pour avances, frais de voyages « et salaires » à raison des soins donnés non-seulement au dernier procès, mais « encore en toutes et chacune les autres affaires où il a vacqué pour ladite Marie Robert ».

Ailleurs, il assiste comme conseil les membres de la famille Testu, avec laquelle il est en parenté. Le 28 décembre 1626, il signe avec Mathurin Testu père, sculpteur, au contrat de mariage d'un pêcheur de Samois (Morlon, notaire), qui reconnaît être le débiteur de ce dernier. Nous le retrouvons à la même époque en compagnie du fils Testu et de Marc Cavillier, — le lapidaire de l

rue Bourg-l'Abbé, son frère de mère, qui, lui aussi, était venu habiter Fontainebleau et qui y finit ses jours ¹.

En 1644, on voit figurer Claude de Fontenay, avec sa qualification de graveur du Roi en pierreries, dans des pièces judiciaires de la prévôté de Samois et Fontainebleau; il est dit âgé de soixante-dix-sept ans ou environ ², et signe une déposition comme témoin.

Il était donc né vers 1567, alors que sa famille habitait Paris. Marié, comme nous l'avons vu, à Claude Tulleu ³, il eut un fils, né à Fontainebleau en 1619, et portant ce même prénom de Claude; celui-ci, élève des de Hoëy et des Dubois, devint peintre et graveur.

En 1543-1544, Claude II de Fontenay était occupé, sous la conduite de Simon Vouet, à la décoration du vestibule situé au bout de la galerie de la Reine; on l'employa à l'ornementation de la chambre à coucher du Roi, — transformée plus tard, — aux arabesques de l'ancien cabinet du Roi, peintures remplacées sous Louis XV par des figures allégoriques de Boucher.

Il ne quitta pas le château de sa ville natale, où il travailla habituellement dans la suite, avec les fils d'Ambroise Dubois, à la conservation et à la restauration des anciennes peintures.

C'est tout ce que nous avons pu savoir, et ces données ne permettent guère d'apprécier le mérite de l'artiste.

N'est-ce pas sous le nom des maîtres que sont connues les grandes pages décoratives du château? Toutes les peintures

¹ Marc Cavillier était, en 1625, marguillier proviseur de la paroisse d'Avon. Veuf de Jeanne Hubault, il avait épousé Jeanne Sobrillard, et tous deux sont morts avant 1633; leur fils, Gabriel Cavillier, épousa à Avon, le 30 octobre 1633, Louise Bourdaize, et devint greffier des notifications en la prévôté de Fontainebleau.

² Les recherches dans les registres d'Avon, pour retrouver la date du décès de Claude de Fontenay, fils de Julien, sont restées sans résultat. Les cahiers de *mortuaires* du milieu du dix-septième siècle, outre les lacunes qu'ils présentent, sont rédigés de telle sorte que l'insuccès des recherches n'a rien de surprenant; en voici un spécimen :

« Le mardy X^{me} (septembre 1658) a esté enterré dans la grande église (c'est-à-dire à Fontainebleau, où une église venait d'être construite) une damoiselle Comédienne du Roy. — Le 14^e 7^{me}, le quisinié de M^r l'euesque du Puitz, dans la grande église. — Le mesme jour a esté enterré ung pauvre homme de la Cave Coignard. »

³ C'est ainsi qu'elle a signé plusieurs actes notariés. Elle est appelée Claudine Tuleu dans l'acte de baptême de Marie Lenoir, à Avon, le 26 septembre 1599.

anciennes ne sont-elles pas attribuées au Rosso, au Primatice, à Nicolo, puis à Ambroise Dubois, à Fréminet, aux de Hoëy? Le souvenir des praticiens que ceux-ci dirigeaient, des élèves qu'ils ont formés et qui sont demeurés après eux, reste tout à fait effacé. Combien, pourtant, parmi ces précieux auxiliaires qui ont joué un rôle actif dans le développement de l'art français, mériteraient d'être recherchés et de sortir de leur obscurité! Mais comment dire la part qui revient aux Voltigean, aux Pintenelle, aux Desbouts, aux Bettou, aux Vernansal, aux Nivelon, aux Fontenay, dans l'exécution des œuvres conçues par les maîtres? Admis à collaborer avec eux, après avoir grandi dans ce milieu si favorable au développement du talent, — et bien que qualifiés la plupart peintres du Roi, — ils acceptaient volontiers la condition de rester dans l'ombre, parce que leur situation était sûre. Occupés à demeure dans les châteaux royaux, leur mérite leur créait une indépendance relative; s'ils n'attachaient leur réputation à aucune œuvre, du moins étaient-ils assurés du lendemain (ce qu'ont pu leur envier de tout temps des artistes de valeur), ils élevaient leurs fils dans le goût des arts, en faisaient des peintres à leur tour et parvenaient parfois à agrandir leur petit patrimoine.

Un contrat du notaire Boucher, de Fontainebleau, daté du 10 mai 1647, nous montre Claude II de Fontenay achetant un arpent d'héritage dans la paroisse de Saint-Sauveur-sur-École, de Raphaël Hardouin, domicilié à Paris, rue Aumaire, et de Marie Gaultier, sa femme. Fort insignifiant par lui-même, ce marché méritait pourtant d'attirer l'attention, et vous me pardonnerez d'ouvrir une parenthèse à propos des vendeurs.

Marie Gaultier, mariée à Paris en 1637, était originaire de Saint-Sauveur-sur-École, village dépendant aujourd'hui du canton sud de Melun, et son mari, Raphaël Hardouin, était peintre du Roi¹: c'est le père de l'architecte Jules Hardouin-Mansart. Les registres paroissiaux de Saint-Sauveur offrent, non-seulement la trace de

¹ La *Biographie Didot* donne à tort le prénom de Jules au peintre Raphaël Hardouin, qui, dans l'acte de baptême de Saint-Sauveur-sur-École, est qualifié peintre du Roi, bourgeois de Paris. L'abbé de Fontenai n'est pas plus exact lorsqu'il dit que l'architecte Jules Hardouin-Mansart était fils d'une sœur de François Mansart. Jules Hardouin était seulement petit-neveu de ce dernier, comme l'indique le *Dictionnaire de JAL*. Une sœur de François Mansart avait épousé Germain

cette famille Gaultier, mais une signature du futur architecte de Louis XIV, qui comparait en qualité de parrain le 22 mars 1659, à quatorze ans. Il est accompagné de sa mère, qui le lendemain est marraine d'un autre enfant.

Revenons à Claude de Fontenay, petit-fils de Julien. Ayant épousé Étienne Tabouret, fille d'un jardinier du Roi, il fait baptiser à Avon, le 22 août 1653, son premier fils prénommé Claude ¹ comme lui, — on affectionnait ce prénom dans la famille. Cet aîné étudiait la peinture sous Claude de Hoëy, son parrain, quand il mourut à vingt ans, en 1673. Il restait alors cinq autres enfants issus du mariage d'Étienne Tabouret, tous nés à Fontainebleau et baptisés à l'église d'Avon : Marie (10 janvier 1655, parrain Isaac Testu, sculpteur), Marguerite (18 mars 1656), Henri-François (4 octobre 1657, parrain Henri Voltigean, peintre), Jean (28 septembre 1659, parrain Jean Dubois, peintre du Roi) et Étienne (16 décembre 1660, parrain J. L. de Franqueville, marraine Marie Gilbert, fille du peintre).

Un acte de procédure de la prévôté de Samoie-Fontainebleau, daté du 9 janvier 1664, fournit une particularité à noter sur Claude II de Fontenay : il y est qualifié (et c'est une indication unique) peintre en émail. On sait en effet qu'à cette époque les successeurs d'Antoine Cléryssy ² fabriquaient à Avon des ouvrages

Gaultier, établi à Paris, mais originaire de Saint-Sauveur; ils eurent deux filles, et Marie, la cadette, épousa à vingt-six ans Raphaël Hardouin. Marie Gaultier, devenue veuve, est morte à Paris en 1667. A cette époque, ses fils Jules et Michel Hardouin, « architectes des bâtiments du Roi à Paris, rue de Charenton », possédaient encore à Saint-Sauveur, près de l'église, une maison dont ils passèrent déclaration au terrier de la seigneurie d'Orgenoy. (Arch. de Seine-et-Marne, E, 1456.)

¹ Le curé écrit Claude Fontené.

² Il est bon de restituer au célèbre ouvrier du Roi en terre sigillée la véritable orthographe de son nom, d'après sa signature autographe.

On a toujours écrit Clérici ou Cléricy, et j'ai fait de même dans un mémoire sur la céramique, lu à la Sorbonne en 1883. Les lettres royales du 18 mars 1623, qui lui accordent une place à la halle au blé de Paris, l'appellent Anthoine Claryssy; celles du 11 août 1649, qui l'autorisent à étaler et débiter la verrerie pendant quinze jours après la foire Saint-Laurent, portent : Anthoine de Cléricy; mais l'artiste signait : Cleryssy.

• Ce jour d'huy (date en blanc) de juillet 1642 a esté baptisé Anthoine, fils de Jehan Tricquois et de Jacqueline Rouseau, ses père et mère; le parin, celuy qui

en terre sigillée et émaillée. Le même acte nous apprend aussi que le mariage de Fontenay avait été précédé d'un contrat reçu par le notaire Tamboys le 12 juillet 1652, et qu'au pied de ce contrat figurait une quittance de mille livres, représentant la dot d'Étiennette Tabouret.

Étiennette était née d'une première union du jardinier Tabouret avec Françoise Tévert, contractée à Paris en 1622; devenu veuf, Tabouret se remaria à Marie Ricard et eut d'autres enfants, notamment une fille qui épousa le 16 février 1662, à Fontainebleau, le sculpteur Jean Testu, mort six ans plus tard. En 1668, Claude de Fontenay fait partie du conseil de famille des mineurs Testu; il est qualifié cette fois « peintre et graveur, oncle maternel à cause de sa femme et en même temps cousin issu de germain du côté paternel ».

Alliés aux Tabouret et aux Testu, les Fontenay étaient aussi en parenté avec les familles de peintres Nivelon et Dumée, avec Claude de Hoëy, qui avait épousé Gabrielle Tabouret, avec la veuve de Fréminet, née Françoise de Hoëy, sœur de Claude. Ces artistes, qui vécurent côte à côte pendant plus d'un siècle, occupés de père en fils au château de Fontainebleau, entretenaient d'excel-

luy a imposé le nom, Anthoine de Clericy, escuier, m^e de la verrery royalle de Fontainebleau, et la marine Marie Jamin, tous de cette paroisse; faict au jour et an que dessus.

Signé : Marie JAMIN, CHOTARD (prêtre), et

A la date du 16 février 1643, au baptême de Antoinette Narjot, Cléryssy signé de nouveau comme parrain

lentes relations au dehors ; mais il est à remarquer qu'ils s'alliaient presque constamment entre eux et choisissaient de préférence parmi leurs confrères des parrains pour leurs enfants, tandis qu'en pareille circonstance les marchands et artisans du bourg recherchaient les fonctionnaires, les magistrats et les personnages titrés que le séjour de la cour amenait près d'eux. L'esprit d'indépendance des artistes avait fixé dès longtemps la tradition à cet égard, de préférer les bonnes grâces du génie à la protection des courtisans. A la Renaissance, le Primatice, le Rosso, Philibert Delorme, sa femme et sa fille, Sébastien Serlio, Nicolo del' Abbate et sa femme (qu'on appelle madame Labbè) figurent dans nombre de baptêmes, à Avon, pour les enfants des sculpteurs, peintres, tailleurs de pierre, entrepreneurs et jardiniers du château ; il en est de même au temps de Dubois et de Fréminet ; plus tard, sous Louis XIV, quand Le Nôtre vient pendant quelques mois seulement pour dessiner le grand parterre (1661), il tient encore sur les fonts baptismaux les fils de Bonaventure Testu et d'Antoine Tabouret.

C'est ainsi que Claude II de Fontenay figure à des baptêmes chez les Lefèvre, les Nivelon, les Voltigean, les Vernansal, qu'il signe en 1660 les actes de mariage d'Isaac Testu, de René Nivelon, en 1661 celui de Marguerite Nivelon. Il est qualifié tantôt peintre pour le Roi, tantôt peintre et graveur ; s'agit-il de la gravure sur pierres fines, ou avait-il été tenté par le burin et l'eau-forte à la suite d'Antoine Garnier, son voisin et son ami ? Rien ne nous l'apprend.

Une requête présentée en 1665 au prévôt de Fontainebleau prouve qu'il a concouru à la décoration de l'église Saint-Louis de cette ville, érigée en paroisse distincte d'Avon en 1661 : il réclame des marguilliers le paiement de 260 livres pour travaux de peinture et grisaille. Enfin, on est bien fixé sur la fin de son existence, les registres paroissiaux d'Avon pour l'année 1694 contenant l'acte ci-après :

« Cejourd'hui 12^e d'octobre 1694 a esté inhumé en cette paroisse St Pierre d'Avon par moy soussigné, religieux prestre de l'ordre de la St^e Trinité et rédemption des captifs, faisant les fonctions curiales d'icelle, le s^r Claude de Fontenay, en son vivant pintre, âgé de 75 ans, lequel est décédé dans la paroisse de Fontainebleau et a esté inhumé dans le cimetière de cette paroisse, selon qu'il l'avoit souhaité, ayant esté apporté par

l'un des prestres desservant ladite p^{se} de Fontainebleau, qui a rendu témoignage que le défunt a reçu tous les sacrements et est mort dans la communion de l'Église romaine, les jour et an que dessus.

« Signé : F. G. DE VILLEMETRY. »

Avec lui, cette famille d'artistes ne disparaissait pas du bourg royal; elle y était encore représentée au commencement du dix-huitième siècle par l'un de ses fils, Henri-François, peintre attaché au château, dont on ne trouve guère le nom que dans deux baptêmes, où il figure comme parrain à l'église de Fontainebleau, les 29 juillet 1701 et 28 avril 1705. Ce coloriste oublié marque la dernière étape des Fontenay dans le château de Louis XIV, où la régence supprima les derniers ateliers d'autrefois¹.

Quelque insuffisantes que soient les notes qui précèdent pour faire connaître comme il conviendrait toute une lignée d'artistes, elles n'ont pas moins exigé des recherches multiples : la moisson a été plus laborieuse qu'abondante, à travers les registres paroissiaux, les pièces de justice et le petit nombre d'actes notariés qu'il m'a été donné de consulter.

Et puisque l'occasion m'en est naturellement fournie, permettez-moi de vous proposer le renouvellement d'un vœu exprimé il y a quelques années, au sujet des minutes de notaires antérieures à la Révolution, — champ fécond et forcément peu exploré encore. C'est par là que je terminerai.

L'an dernier, l'érudit président de l'une de nos séances rappelait ici même toute la valeur de ces vieilles minutes, nous les faisant entrevoir tenues en ordre à partir du dix-septième siècle, soigneusement répertoriées, et il ajoutait que les dépositaires actuels n'auraient garde d'en refuser la communication, dans un intérêt historique, aux correspondants du ministère, aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

¹ Peut-être convient-il de nommer en passant — ne fût-ce que pour prémunir les chercheurs contre toute confusion — un autre Fontenay, qui a passé aussi par ce château de Fontainebleau. C'est Jean-Baptiste Belia de Fontenay, né à Caen en 1654, dans la religion protestante, habile peintre de fleurs et membre de l'Académie, mort en 1715, après s'être fait catholique pour devenir le gendre de Baptiste Monnoyer, son maître. Pour lui, Fontenay n'est qu'un surnom, emprunté au village de Fontenay-le-Pesnel, en Normandie; il n'a rien de commun avec la famille du graveur de camées de Henri IV.

Cette généreuse pensée est l'idéal ; mais ce qui peut être exact dans la capitale, pour nos maîtres dont le nom seul est un laisser-passer suffisant, ne l'est pas toujours pour nous autres, modestes chercheurs de province. Malgré l'encourageante conviction de notre savant président, il faut bien l'avouer, notre bonne volonté est quelquefois tenue en échec à la porte des vieux minutiers. Pour ma part, depuis trente ans, j'ai éprouvé plus d'une déception de ce genre, et subi plus d'un refus. Le respect du secret des familles, joint aux règlements des chambres des notaires, tels sont les obstacles opposés à ceux qui ont à rechercher des actes, même remontant à plusieurs siècles !

Hélas ! si le secret des familles est fidèlement gardé par les dépositaires, fort empêchés de déchiffrer l'écriture de leurs devanciers des seizième et dix-septième siècles, il n'en est malheureusement pas ainsi des minutes elles-mêmes.

Les délégués des Sociétés savantes, réunis au congrès de 1884, ont exposé devant la section d'histoire les excellentes raisons qui font désirer le dépôt dans les Archives départementales de ces documents anciens, à peu près inabordables dans les conditions actuelles et menacés d'une destruction plus ou moins prochaine. Le congrès n'a pas été jusque-là. Se ralliant à la proposition de M. Léopold Delisle, il a émis le vœu « que des mesures soient prises pour assurer la conservation des anciennes minutes de notaires, pour en dresser des inventaires et en faciliter la communication dans l'intérêt de l'histoire ».

L'histoire des Beaux-Arts y est trop intéressée pour que chacun de nous n'ait pas applaudi à cette pensée ; je ne crois donc pas avoir besoin d'insister pour la justifier, mais j'insisterai pour que le vœu devienne la réalité. Je citerai seulement un fait, afin de démontrer combien il importe de se hâter si l'on veut assurer la conservation des archives notariales.

Assez souvent, — en province au moins, — les minutes antérieures à la Révolution ne se trouvent pas dans l'étude même ; reléguées un peu pêle-mêle dans des greniers, elles occupent aussi quelquefois un réduit sans air et sans lumière, où l'humidité exerce ses ravages au bout d'un certain temps. Il y a quelques années, dans une ville peu distante de Paris et dont le château royal a été très-fréquenté jadis, l'étude d'un notaire fut transférée

d'une maison dans une autre : un stock considérable de minutes anciennes, jugées sans doute encombrantes et inutiles, resta abandonné dans le grenier de l'ancienne demeure jusqu'au moment où un nouveau locataire survenant, le propriétaire se débarrassa de ce monceau de papier — en le vendant au poids. C'est ainsi que 20 ou 30,000 actes notariés, davantage peut-être, embrassant toute la période qui s'étend de Henri IV à Louis XV, sont venus à Paris et ont été dispersés, après un tri soigneusement opéré, disons-le, qui en fit sortir à la joie des amateurs des signatures de personnages marquants, d'écrivains et d'artistes célèbres.

J'ai pu alors recueillir quelques centaines de pièces, qui sont maintenant aux Archives de Seine-et-Marne.

Et ce n'est pas là, Messieurs, un cas absolument isolé. Tous ceux d'entre nous qui recherchent les documents, qui ont le culte des vieux papiers, savent si l'on rencontre fréquemment dans le commerce des autographes, des minutes de notaires, — de notaires de Paris comme de la province. Aussi est-il urgent de ne pas perdre de vue le vœu de 1884.

Ce vœu, je vous demande simplement de le renouveler, dans l'espoir d'arriver plus promptement à un résultat, mais tout en regrettant que les minutes antérieures à 1789 — qu'il s'agit de déchiffrer si l'on en veut dresser l'inventaire analytique, — ne soient pas confiées aux soins des Archivistes départementaux, comme on l'a fait il y a une dizaine d'années pour les pièces des justices féodales qui étaient restées dans les greffes des tribunaux civils.

TH. LHUILLIER,

Correspondant du Ministère de l'Instruction
publique et du Comité des Beaux-Arts,
vice-président de la société d'Archéologie,
Sciences, Lettres et Arts de Seine-et-
Marne (Section de Melun).

Le lendemain du jour où M. Lhuillier avait lu devant la Section des Beaux-Arts le mémoire ci-dessus, il écrivait au secrétaire adjoint de la Section :

Melun, 1^{er} juin 1887.

CHER MONSIEUR,

Hier, à la suite de ma lecture et à propos du passage où il est question des *bagues* de la couronne qui avaient été données en gage et que Henri IV voulait dégager en 1605, une personne présente, que je n'ai pas l'honneur de connaître, est venue me demander si cette mise en gage était certaine et si je pouvais indiquer un document constatant le fait.

Je me souvenais bien avoir vu quelque chose à ce sujet, mais où? C'était difficile à préciser. D'ailleurs, la preuve de l'engagement des bijoux me paraissait bien démontrée par la lettre dans laquelle le Roi écrit au chancelier de les dégager; cette lettre, que j'ai citée, est du 25 juin 1605, et elle figure dans la *Correspondance de Henri IV*, publiée par les soins du Comité des travaux historiques.

Rentré chez moi, j'ai feuilleté les notes que j'ai prises pour écrire ma notice, et j'y ai trouvé ceci :

30 octobre 1596. — Arrêt du Conseil d'État du Roi, autorisant l'aliénation des aides et quatrièmes de la généralité de Rouen jusqu'à concurrence de 60,000 écus, pour rembourser les sommes prêtées au Roi en 1586 par le s^r Cenamy, et éviter la vente à vil prix des bagues de la couronne remises en gage aud. Cénamy. (Arch. nat., E, 1^b, f^o 57.)

Cénamy fut-il remboursé alors, ou bien s'agit-il encore, dans la lettre de 1605, de l'engagement de 1586? Je ne saurais le dire, mais le fait de la mise en gage me paraît hors de doute.

L'emprunt de 1586 dut même avoir des précédents; on m'assure que M. Germain Bapst a recueilli aux Archives des affaires étrangères des détails intéressants sur deux emprunts d'État contractés en 1569 tant à Venise qu'à Florence, et gagés par des bijoux de la Couronne de France.

Maintenant, qui m'a demandé ce renseignement? N'est-ce pas M. de Mély? Ce doit être, en tout cas, un membre du Comité, qui s'est entretenu avec M. de Montaiglon et est sorti avec lui.

J'ai pensé que vous sauriez aisément par M. de Montaiglon de qui il s'agit, et j'ai compté une fois de plus sur votre extrême obligeance pour communiquer à l'occasion l'indication qui précède à la personne qu'elle intéresse.

Veuillez agréer, je vous prie, cher Monsieur, avec tous mes remerciements, l'expression de mes meilleurs sentiments.

Th. Lhuillier.

IV

LE SCULPTEUR FRANÇAIS
PIERRE-ÉTIENNE MONNOTCITOYEN DE BESANÇON
AUTEUR DU *MARMORBAD* DE CASSELNOTICE SUR SA VIE ET SES OUVRAGES
(1657-1733)

Entre les divers dialectes qui constituent le langage imagé des arts, la sculpture est de longue date le mode d'expression qui s'harmonise le mieux avec le génie français. Nous sommes bien, en effet, les Athéniens des temps modernes : nous avons les qualités et les défauts de ce peuple au caractère mobile, à l'esprit éveillé, avide de tout connaître et ayant éprouvé sans cesse le besoin de traduire ses sentiments en termes clairs, précis et intelligibles pour le monde entier. En affirmant que « la sculpture participe de l'esprit français », un éminent critique d'art ajoutait : « Ce n'est pas d'hier que notre idiome national a droit de cité par le monde ¹. » Les Athéniens avaient, eux aussi, le plus international des idiomes de l'antiquité, et la sculpture semble avoir été chez eux l'associée constante des évolutions de l'art de parler et d'écrire. Le langage figuré de la sculpture française n'a-t-il pas éprouvé l'influence d'une pareille corrélation ? En effet, n'existe-t-il pas une parenté frappante entre l'esprit tour à tour mystique et frondeur de la littérature du moyen âge et l'ornementation simultanément dévote et railleuse des édifices religieux de la même période ? Et quand la littérature française, mise en contact avec l'Italie par les guerres de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}, éprouva l'ambition de se créer des ancêtres, quand on la vit abdiquer ses allures gauloises pour deve-

¹ Henry Jouxin, *La Sculpture en Europe* (1878), précédé d'une *Conférence sur le génie de l'art plastique*; Paris, 1879, in-8°, p. 24 et 25.

nir pindarique ou horatienne, la sculpture nationale ne fut-elle pas en même temps tributaire des formules d'importation ultramontaine ? Mais le génie français sut bien vite imprimer un cachet original aux traductions elles-mêmes, en attendant un affranchissement complet qui ne tarda pas à se produire aussi bien dans la littérature que dans l'art. En effet, tandis que Corneille et Molière créaient un langage qui permit à la littérature française d'exalter les vertus et de censurer les vices dans un style lui appartenant en propre, il y avait à Rome des sculpteurs français qui s'inspiraient des vrais chefs-d'œuvre pour engendrer une École ayant le droit de répudier la manière abâtardie des sectaires dégénérés de Michel-Ange. Ces restaurateurs de la sculpture française se nommaient Simon Guillain et Jacques Sarrazin. « Guidés par leur sentiment propre », a dit Emeric-David¹, « ils ont relevé la gloire des arts à une époque où l'Italie les laissait se dégrader ; et ils se sont pour la plupart montrés originaux par la puissance de leurs dispositions naturelles, tandis que leurs études semblaient les conduire à devenir des copistes maniérés, de fades imitateurs. »

L'École française de sculpture, savante sans pédantisme, gracieuse avec esprit, naturelle sans trivialité, imposa facilement au monde entier ses productions magistralement équilibrées. Elle a contribué de la sorte à édifier ce prestige moral qui a été et ne cessera d'être la meilleure des sauvegardes de la France.

C'est à l'un des adeptes distingués de la vieille École française de sculpture, à Pierre-Étienne Monnot, que je vais consacrer quelques pages. La Franche-Comté, sa province natale, la France, sa patrie de nationalité et d'éducation, ne possèdent pas d'ouvrages portant sa signature. Les principaux de ceux-ci sont à Rome, à Stamford et à Cassel, où ils jouissent d'une réputation grande et méritée. Un écho de cette réputation m'a semblé devoir être agréable aux compatriotes de l'artiste, et c'est là le motif qui m'a fait entreprendre, à la suite de l'Italien Lione Pascoli², une biographie du sculpteur Pierre-Étienne Monnot.

¹ *Essai historique sur la sculpture française* (1819), p. 74.

² La notice sur Monnot (*Di Pietro Monnot*), par l'abbé Lione Pascoli, occupe les pages 487 à 498 du second volume de l'ouvrage intitulé *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1730-1736, 2 vol. in-4°. Le manuscrit de ce second volume fut approuvé par la censure pontificale le 30 octobre 1735, c'est-

I

Le nom de cet artiste appartient à une variété de désignations individuelles qui est spéciale à la région montagneuse dont les versants orientaux regardent la Suisse. Dans le langage de cette contrée, le meunier s'était appelé *monnot*, le tisserand *tissot*, le couvreur *toitot*, le bouvier *boillot* : de là des sobriquets devenus des noms de famille. Le nid d'origine des familles du nom de Monnot est un village situé à neuf cent deux mètres d'altitude, sur un plateau dans lequel le Doubs et le Dessoubre ont creusé des sillons abrupts d'une pittoresque sauvagerie. L'un des hameaux du territoire de Bonnetage s'appelle *Cerneux-Monnot*, c'est-à-dire terrain défriché par un nommé Monnot.

Cette contrée rocheuse, à laquelle son altitude procure un très-rude climat, est peu favorable à la culture des céréales : en revanche, elle est pourvue de magnifiques forêts où les hêtres sont associés aux sapins; elle possède aussi d'immenses parcours sur lesquels les vaches laitières trouvent une alimentation saine et savoureuse. L'exploitation des bois et la fabrication des fromages sont deux sources d'une véritable richesse pour les villages clair-semés de cette haute région. La vivacité de l'air que l'on y respire entraînant la suppression de tout enfant qui n'est pas né solide, cette sélection naturelle a fait du montagnon franc-comtois un individu carrément robuste : d'autre part, la nécessité permanente de l'effort l'a doué d'une énergique ténacité, en le rendant supérieu-

à-dire quatorze mois seulement après la mort de Monnot. L'auteur, qui fréquentait cet artiste, n'a guère fait que rédiger les souvenirs de Monnot lui-même, en y ajoutant quelques détails sur ses derniers moments, dont sans doute il avait été le témoin. La succession chronologique des travaux du maître est indiquée, dans cette notice, d'une façon tellement circonstanciée et précise, qu'il y a lieu de considérer le texte de Pascoli comme l'équivalent d'une autobiographie. C'est sur cette fondation solide que mon travail a été construit; mais il est entré dans son architecture bon nombre de détails inconnus à Pascoli, tels que ceux qui concernent les origines du maître, et plusieurs autres se rapportant aux ouvrages de Monnot qui sont en Angleterre et en Allemagne. Toutes mes assertions non justifiées par une note spéciale sont empruntées à Pascoli. Le texte complet de cet écrivain est réimprimé d'ailleurs, comme pièce justificative, à la suite du présent travail.

rement apte aux entreprises dont le succès repose sur la suite dans les idées et la persévérance dans les calculs ¹.

Ces qualités physiques et ces aptitudes morales furent celles que notre sculpteur reçut d'Étienne Monnot, son père. Ce laborieux artisan, qui à l'occasion pouvait faire œuvre d'artiste, avait été, dans sa jeunesse, témoin des horreurs d'une guerre d'extermination que le cardinal de Richelieu entretint pendant dix années consécutives, de 1632 à 1642, sur le territoire de la Franche-Comté ². Comme il arrivait toujours alors, la peste et la famine avaient été les complices de cette guerre sauvage qui priva la province des neuf dixièmes de sa population ³. Quand le gouvernement de la Franche-Comté eut acheté de la cour de France, moyennant un tribut annuel de 120,000 livres, le renouvellement du pacte de neutralité que Richelieu avait si fatalement rompu ⁴, la province ne comptait plus guère de population agglomérée que dans les quatre places fortes de Besançon, Dôle, Salins et Gray. Tous ses bourgs et villages avaient été pillés et incendiés par les Suédois de Weymar, ou par les Français de Longueville, de Guébriant et de Villeroy. La région montagneuse du pays fut repeuplée par des Savoyards et par des Suisses des cantons catholiques, et ces nouveaux venus s'allièrent, pour reconstituer la race, avec les anciens habitants qui avaient survécu, soit en faisant tête à l'ennemi dans des refuges imprenables, soit en se dérochant au péril par une émigration lointaine. Ce fut vraisemblablement d'une de ces alliances que naquit notre sculpteur : sa mère, en effet, portait un nom qui semblerait bien originaire de la Suisse allemande; elle s'appelait Élisabeth Flegguerin, formule altérée, par la prononciation romane, du mot allemand *Pflegerinn*.

¹ « Le Bourguignon est surtout ardent, le Comtois tenace », a dit M. le duc d'AUMALE, dans sa magistrale *Histoire des princes de Condé* (t. III, p. 257).

² Les incidents de cette horrible guerre ont été dépeints par un contemporain, GIRARDOT DE NOZEROT, dans son *Histoire de dix ans de la Franche-Comté de Bourgogne*, éditée par M. Jules CRESTIN, en 1843, Besançon, grand in-8°.

³ « L'on reconnoit par des rôles de l'estat de ce pays, qu'avant les guerres qui commencèrent l'an 1636, il y avoit cent mille feux, et qu'en l'an 1668, après plus de vingt ans de paix, elle (la Franche-Comté) estoit encore tellement exténuée, que, par les nouveaux rôles qu'on dressa de ce qu'il y avoit de feux, l'on n'en trouva que vingt-deux mille. » (F. LAMPINET, *Dissertation sur Didation*, ms. de la Bibliothèque de Besançon, f° 41.)

⁴ Le texte du traité conclu à cette fin, au mois de mars 1649, a été publié dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 5^e série, t. II, p. 46-47.

De cette union était déjà né au moins un fils, quand celui qui nous occupe vint au monde le 9 août 1657¹. Il fut baptisé deux jours après², dans l'église d'Orchamps-Vennes. L'acte latin de ce baptême³ donne à Étienne Monnot la double qualité de *magister* et de *faber*, c'est-à-dire d'ouvrier travaillant avec le marteau et ayant conquis la maîtrise; il l'indique de plus comme habitant alors (*nunc*) le village d'Orchamps-Vennes : sa naissance avait eu lieu probablement à Bonnetage. Les deux localités relevaient d'ailleurs d'une même seigneurie, car les terres contiguës de Vennes et de Châteauneuf venaient d'être de nouveau soudées par le fait du mariage de la veuve et héritière de Ferdinand-Just de Rye avec le prince Charles-Eugène d'Aremberg. Les châteaux de ces deux terres ayant été incendiés par les Suédois, le village d'Orchamps, centre des transactions agricoles de la contrée, devint le siège de la justice unifiée des deux seigneuries⁴ : un maître-ouvrier habile dut à ce moment y trouver une situation sortable. Étienne Monnot était certainement doué de courage et d'adresse, car peu de temps après la naissance de son fils Pierre-Étienne, il quitta sa résidence villageoise et transporta son domicile à Besançon, ville indépendante qui ne devait pas tarder à abdiquer ses franchises pour devenir en

¹ La date du 9 août est donnée par PASCOLI, qui ensuite s'est trompé sur le millésime, en écrivant 1658 au lieu de 1657.

² La date précise de ce baptême a été indiquée, pour la première fois, par M. Bernard PROST, dans le *Répertoire des travaux historiques*, année 1882, p. 342.

³ Voici, d'après les registres paroissiaux d'Orchamps-Vennes, l'acte de baptême de notre artiste, précédé de celui du baptême de son frère Jean-Claude :

• Die 26^a septembris 1655.

« Joannes Claudius, filius Stephani Monnot, nunc d'Orchamps, et Elisabetæ ejus uxoris, baptisatus est die vigesima sexta septembris, anno Domini millesimo sexcentesimo quinquagesimo quinto. Susceptores fuere d. Joannes-Claudius Amex et domicella Anna Magdalena de Vernier, d'Orchamps.

• Die 11 augusti 1657.

« PETRUS STEPHANUS, filius magistri Stephani Monnot, fabri, nunc d'Orchamps, et Elisabetæ Flegguerin, ejus uxoris, baptisatus die undecima augusti 1657, ut supra. Patrius fuit Petrus Jay, de Mortau, per manus magistri Georgii Callerans, et domicella Stephaneta Vielle, de Vuillafans. »

⁴ L'abbé RICHARD, *Vennes et Châteauneuf-en-Vennes*, à la suite de la *Monographie de Matche*, Besançon, 1862, p. 69 et 72. — L'abbé NARBÉY, *Les hautes montagnes du Doubs*, Paris, 1868, p. 257, 258, 276, 290, 292.

droit, comme elle l'était depuis longtemps en fait, la capitale de la province de Franche-Comté. Durant la guerre dont nous avons évoqué le lamentable souvenir, la plupart des églises rurales de la province avaient perdu leur mobilier, et nombreuses étaient les commandes de retables en bois sculpté pour les autels. Un important atelier de ce genre d'ouvrages avait existé au Russey, village voisin d'Orchamps-Vennes ¹, et c'était là sans doute qu'Étienne Monnot avait acquis jadis les notions qui lui servirent à faire vivre sa famille et à délier la main de son fils Pierre-Étienne. Mais Besançon était devenu, pour la province de Franche-Comté, le centre de ces travaux d'art industriel, et ceux qui s'y adonnaient, sculpteurs et peintres, allaient bientôt former dans cette ville une association, ou confrérie, sous le vocable de saint Luc ². Telles furent les circonstances qui déterminèrent l'établissement à Besançon du sculpteur Étienne Monnot, alors que son fils Pierre-Étienne était encore en bas âge.

Cet enfant donna les signes d'une rare précocité d'esprit : dès

¹ Georges Estevenard, dit La Seigne, sculpteur, quitta le Russey au début de l'année 1647, pour aller exercer sa profession à Fribourg en Suisse. En 1667, il exécutait un retable en bois sculpté pour la grande église de Dôle. Son fils Jean-Philippe, maître sculpteur en pierre et en bois, restaurait la chaire de cette même église, en 1677. Le 29 avril 1699, Jean-Philippe obtenait la qualité de citoyen de Besançon, « et ce », disait la municipalité, « pour avoir façonné de sculpture un vase chargé de fruits pour servir d'ornement à la fontaine que nous avons fait établir au milieu de la place Saint-Quentin ». Au mois de juin 1714, il épousait en secondes noces, à Besançon, Charlotte Noble, veuve elle-même du sculpteur François Choye, artiste modeste qui avait exécuté nombre de travaux pour les églises de la ville et du diocèse de Besançon, tantôt seul, tantôt comme associé de Philippe Doby, son premier beau-père, ou de son beau-frère Jean Ligier. Étienne Monnot appartenait à cette même catégorie de sculpteurs ornementalistes : en 1687 et 1689, on le voyait occupé à des retables d'autel pour l'église de Pelousey. Entre les Monnot, de Bonnetage, et les Estevenard, du Russey, des relations de parenté existaient : dans un testament passé à Besançon, le 6 février 1672, Pierre Monnot, de Bonnetage, instituait curateur aux biens de ses enfants « Guillaume Estevenard, dit de la Seigne, du Russel », son cousin.

² Voici le seul témoignage écrit que je possède sur l'existence de cette confrérie : « Je soubsigné, en qualité de prier de nostre confrérie de Saint-Luc, atteste avoir receu du sieur François Choye, nostre confrère, treize frans six gros, monnoye de ce pays, et ce pour reste et entier payement de sa réception en nostre susdite confrérie, le portant quitte envers et contre tous de la susdite somme. A Besançon, ce vingt-huictième novembre mil six cent quatre-vingt-quatre. (Signé) P. BRULLEZ. » (*Archives des hospices civils de Besançon : Aumône générale*, chap. v, M.)

l'âge de deux ans, il apprit à lire et à écrire d'un bon prêtre qui était voisin de sa famille. Un peu plus tard, son père lui enseigna les éléments du dessin en l'initiant au maniement du ciseau. Ces leçons lui profitèrent tellement, qu'à l'âge de treize ans il fut capable de faire la copie d'une figure sculptée par son père. A quinze ans, il produisit un morceau de son invention. Tout Besançon voulut voir l'ouvrage du jeune artiste, et cet empressement fut pour le père un véritable bonheur.

Sans se laisser éblouir par ce premier succès, le jeune Monnot alla travailler dans diverses villes de la province où s'exécutaient, pour les églises, des retables, des stalles ou des chaires en bois sculpté. Partout il s'en tira avec habileté et fut généralement reconnu comme ayant dépassé son père. Il compléta son instruction en étudiant l'architecture et eut ainsi qualité pour fournir les plans de divers autels.

La réunion de la Franche-Comté à la France, accomplie définitivement en 1674, supprima la barrière qui avait si souvent empêché les Comtois de fréquenter la capitale du grand pays dont ils parlaient la langue et pratiquaient les mœurs. Il y avait un peu plus de deux ans que cette barrière était abaissée, quand le père de notre artiste obtint, pour lui et sa descendance, la qualité de citoyen de Besançon ¹. Peut-être cette qualité fut-elle acquise en vue d'accroître la considération dont Pierre-Étienne avait besoin pour chercher fortune au dehors. Le fait est que notre artiste, âgé de dix-neuf ans, partit à ce moment même pour Dijon, afin de se perfectionner dans l'atelier de Jean Dubois, statuaire d'un vrai mérite, bien que la grâce trop maniérée de ses figures enfantines l'ait fait appeler « un sculpteur de pleine décadence ² ». Au bout d'un an de séjour dans cet atelier, qui fournissait des boiseries à figures aux églises riches et aux habitations somptueuses de la province de Bourgogne, Monnot se sentit suffisamment exercé pour

¹ « Du lundi 7 septembre 1676,

« Citoyens,

.....

« Estienne MONNOT, moyennant une pistole payée au trésorier : xvi fr. vi gr. »

(Délibérations municipales de Besançon.)

² Ph. DE CHENNEVIÈRES, *Artistes provinciaux*, t. III, p. 44.

avoir de l'emploi sur un plus grand théâtre. Paris l'attira naturellement. Peut-être avait-il de la parenté dans cette capitale, car les comptes royaux de 1670 et 1671 indiquent un menuisier du nom de Monnot comme fournisseur des caisses de l'orangerie du palais des Tuileries ¹. Notre artiste se rendit donc à Paris, la tête remplie de ces mirages qui tiennent si bien lieu de richesse quand on a vingt ans.

C'était en 1677. Le soleil de Louis XIV brillait alors du plus vif éclat : à la faveur de son rayonnement, l'École française de sculpture grandissait en importance aussi bien qu'en renommée. Pour peupler le Parc de Versailles, il avait fallu recruter une véritable troupe de sculpteurs, qui, sous la direction des peintres Lebrun et Mignard, s'ingéniaient à traduire pompeusement les épisodes de la mythologie gréco-romaine. Parmi les 95 maîtres qui travaillèrent à créer cette incomparable merveille ², il en est un dont le fils associa plus tard Monnot à quelques-uns de ses ouvrages, vraisemblablement à cause de la parenté frappante de leurs manières respectives. Dans cette parenté de style, doublée des relations les plus amicales, je trouverais volontiers la preuve que Monnot avait complété son éducation d'artiste en travaillant à Paris, dans l'atelier de Pierre Legros, élève de Jacques Sarrazin, l'un des régénérateurs de l'École française de sculpture.

Après deux ans passés dans la fréquentation des chefs-d'œuvre qu'enfantaient pour Versailles les Anguier, les Coustou, les Coysevox, les Girardon et les Legros, Monnot éprouva le besoin de venir se reposer quelque temps parmi les siens. Il y fut aussitôt assiégé par des commandes : de sorte que son séjour en Franche-Comté se prolongea beaucoup plus qu'il ne l'avait supposé. La municipalité de Besançon créait alors une chapelle à son usage, pour remplacer celle dont le grand Roi l'avait dépossédée au profit du Parlement. Une boiserie décorative fut désirée pour ce nouveau sanctuaire : on en demanda le dessin à Monnot, qui reçut, comme rémunération de ce travail, une pistole, c'est-à-dire l'équivalent

¹ *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publ. par GUIFFREY, t. I, col. 323 et 410.

² En donnant la liste de ces 95 sculpteurs, M. DUSSIEUX ajoute : « La plupart entre eux sont au nombre des plus grands artistes du dix-septième siècle. » (*Le hôte de Versailles*, t. II, p. 207-208)

exact de la prestation versée jadis par son père, en devenant citoyen de Besançon ¹.

Retourné dans la capitale de la France, Monnot s'y reprit à travailler pour les maîtres, jusqu'à ce qu'il eût trente ans accomplis. Alors le moment lui sembla venu de s'émanciper, en faisant à son tour œuvre de créateur. Paris était largement pourvu d'une élite de grands sculpteurs; Rome, au contraire, était en pleine réaction contre le maniérisme de Bernin, et l'engouement qui s'y manifestait pour la sculpture française avait beaucoup de peine à être satisfait. Un sculpteur de mérite, se rattachant à l'école des maîtres qui avaient fait du Parc de Versailles un Olympe terrestre, était assuré d'obtenir à Rome une situation fructueuse. Monnot ne résista donc pas à la tentation de courir les chances d'un établissement dans la capitale du monde chrétien.

Il put d'ailleurs être encouragé dans ce projet par l'honorable notoriété qu'avaient conquise à Rome deux de ses compatriotes, armés comme lui du ciseau des sculpteurs : je veux parler de Michel Maille, surnommé *le Bourguignon*, dont les statues en marbre ou en stuc ornaient déjà plusieurs des églises de la ville pontificale²; puis de Joseph Villerme, né à Saint-Claude du Jura, qui, par esprit de piété et d'humilité, s'était imposé l'obligation de ne produire que des crucifix en ivoire ou en buis, et dans cette spécialité parvenait quelquefois jusqu'au sublime³.

Décidé à partir pour Rome, Monnot revint dans son pays, non-seulement pour dire adieu à sa famille, mais aussi pour laisser à Besançon un pieux témoignage de ses talents d'artiste. Sur la commande d'un bourgeois de la ville, il produisit, pour l'église abbatiale et paroissiale de Saint-Vincent, une statue de la Vierge, qui

¹ *Comptes de la ville de Besançon pour 1682*; extrait donné par A. CASTAN, dans l'opuscule intitulé : *Les sceaux de la commune, l'hôtel de ville et le palais de justice de Besançon*, pièce justificative n° VIII : *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 4^e série, t. VI, 1870-71, p. 491.

² Sur cet artiste, qui était entré en 1678 à l'Académie romaine de Saint-Luc, voyez : Filippo TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architettura delle chiese di Roma*, 1763, p. 46, 191, 383, 384, 449; DUSSIEUX, *Artistes français à l'étranger*, 3^e édit., 1876, p. 484; BERTOLOTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV-XVII*, p. 175-176.

³ Je me sers des expressions de MARIETTE, qui avait connu Villerme à Rome et lui a consacré une notice des plus sympathiques dans son *Abeccedario*, t. VI p. 82-83 de l'édition donnée par MM. Ph. DE CHENNEVIÈRES et A. DE MONTAIGLON.

fut inaugurée la veille de l'Ascension de 1687. Un chroniqueur contemporain la décrivait ainsi : « Elle a la couronne en tête, le sceptre en main, et le petit Jésus entre ses bras, avec un air si doux et si gracieux, qu'il inspire les plus tendres sentiments d'amour et de confiance, même aux plus insensibles. » L'attraction qu'exerçait l'Enfant divin valut à la Madone une nombreuse clientèle de jeunes filles, et il en résulta bientôt une confrérie qui fut canoniquement instituée sous le vocable de *Notre-Dame du Cordon bleu*¹. Sous les auspices de cette aimable manifestation des sentiments religieux qui l'animaient², Monnot franchit les Alpes et parvint à Rome, avec la résolution d'y créer des œuvres qui feraient vivre sa mémoire.

II

« Ceste Rome que nous voyons », disait Montaigne, « mérite qu'on l'ayme : c'est la ville métropolitaine de toutes les nations chrestiennes. L'Espagnol et le François, chacun y est chez soy³. » Aussi, durant cette guerre dont nous avons rappelé les horreurs, l'émigration franc-comtoise s'était-elle particulièrement dirigée sur Rome, « patrie commune de tous les chrestiens ». Les Franc-Comtois, qui à l'étranger s'appelaient Bourguignons⁴, s'y étaient trouvés jusqu'au nombre de dix à douze mille⁵, et la rue principale du quartier qu'ils habitaient a retenu le nom de *Via Borgognona*. Ceux de ces émigrés qui s'acclimatèrent à Rome

¹ L'abbé SUCHET, *Notre-Dame-du Cordon bleu*, dans les *Annales franc-comtoises*, 3^e année, t. V, 1866, p. 161-169 : « La plupart des détails de cette notice sont tirés d'un *Mémoire historique* sur la paroisse Saint-Marcellin, conservé aux archives du grand séminaire, et attribué à dom Coulon, religieux de Saint-Vincent. » — « L'église de Saint-Vincent, desservie par les Bénédictins, était le siège de la paroisse de Saint-Marcellin. »

² « Il étoit », dit le *Mémoire historique* précité, « aussi bon chrétien qu'habile ouvrier, et sa vie étoit aussi pure que ses mains étoient adroites. »

³ *Essais*, liv. III, ch. IX.

⁴ Les Bourguignons de *la Duché*, par le fait du rattachement de leur province à la France, en 1477, ne se distinguèrent plus dès lors, à l'étranger, de l'ensemble des Français.

⁵ GIRARDOT DE NOSSEY, *Histoire de dix ans de la Franche-Comté* (1632-1642), éditée en 1843, p. 212-213.

avaient organisé, en 1650, un groupe national, placé sous l'invocation de saint Claude, archevêque de Besançon¹. Le principal créateur de ce groupe était Jean-Ignace Froissard de Broissia, l'un des hauts dignitaires du chapitre métropolitain de Besançon, qui résidait fréquemment à Rome. Le pape Innocent XI, celui qui régnait quand arriva Monnot, avait attaché à sa personne le chanoine de Broissia, en l'inscrivant au nombre de ses camériers. Un religieux franc-comtois comptait également parmi les familiers du Pontife : c'était le P. Charles de Saint-Bruno (Claude-Louis Boichard), né à Baume-les-Dames, qui venait d'occuper pendant une période triennale la fonction de général des Carmes déchaussés². La protection de ces deux compatriotes fut naturellement acquise à l'auteur de Notre-Dame du Cordon bleu.

Monnot n'avait pu manquer également d'être recommandé au directeur de l'Académie que la France entretenait à Rome. Ce directeur était « M. de la Tuillière, homme de lettres distingué par un grand mérite, et amateur de la peinture et de la sculpture³ ». Monnot gagna tout de suite sa bienveillance et reçut ainsi la commande immédiate, pour le compte du gouvernement français, d'une copie en marbre de la statue de Jules César qui est au Musée du Capitole.

En même temps, Monnot sut faire tourner à son profit l'estime que l'on professait à Rome pour la manière des sculpteurs

¹ A. CASTAN, *La confrérie, l'église et l'hôpital de Saint-Claude des Bourguignons de la Franche-Comté à Rome*, dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 5^e série, t. V, 1880, p. 175-264. — Un résumé de ce travail se trouve dans le *Magasin pittoresque*, année 1886, p. 166-168.

² « R. P. N. Carolus a S. Brunone, aliàs Claudius-Ludovicus Boichard, ex Balma-Monialium, Diœcesis Bisuntinensis, natus anno 1622; professus Dolæ 10 novembris 1647; Romæ 8 maii 1683 fuit electus xxvii generalis; et obiit Romæ in monasterio S. Pancratii 2 januarii (1697), æt. 75, prof. 50. » (*Necrologium Carmelitarum provincie Parisiensis*, Parisiis, 1718, in-12, p. 210.) — Dans l'inscription peinte sous le portrait de ce religieux, au Musée de Besançon (n^o 216), l'affection qu'avait pour lui le pape Innocent XI est rappelée en ces termes : « Innocentio XI nec non XII charissimus. » (A. CASTAN, *Catalogue des Musées de Besançon*, 7^e édit., 1886, p. 83.) — L'éloge du P. Charles de Saint-Bruno se trouve dans l'ouvrage intitulé : *Enchyridion chronologicum Carmelitarum discalceatorum congregationis Italiae*, digestum a P. EUSEBIO AB OMNIBUS-SANCTIS, Romæ, 1737, in-4^o; voir les pages 394-395.

³ GUILLET DE SAINT-GEORGES; Charles Errard : dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture*, t. I, p. 84.

français : il amodia une maison, y ouvrit une école publique de sculpture et fut bientôt entouré d'élèves qui ne tardèrent pas à le seconder dans ses entreprises.

Il est probable que son compatriote le P. Charles de Saint-Bruno ne fut pas étranger à la seconde commande qu'il obtint à Rome, car c'était un travail destiné à la décoration de l'église Sainte-Marie de la Victoire, l'une de celles que possédait l'Ordre des Carmes déchaussés¹. Un riche marchand de Rome, Giuseppe Capocaccia, faisait ériger, dans le transept de cette église, une opulente chapelle en l'honneur de saint Joseph, son patron². La statue du saint, endormi et accompagné de l'ange qui lui apparaît en songe, fut confiée à Domenico Guidi, artiste qui venait de traduire en sculpture, pour le Parc de Versailles, une composition de Lebrun, représentant la Renommée occupée d'écrire l'histoire de Louis le Grand³. Pour accompagner l'image du patron de la chapelle, deux grands tableaux de marbre devaient figurer en relief *l'Adoration des bergers* et *la Fuite en Égypte*. Ces deux reliefs furent demandés à Monnot, qui se mit à y travailler avec ardeur⁴. Capocaccia venait chaque jour constater les progrès du travail, et comme la franche gaieté de Monnot concordait avec celle dont il était pourvu lui-même, une confiante amitié s'établit entre eux ; ils prirent même l'habitude de se divertir ensemble les jours de fête. Les reliefs de Monnot firent sensation dans le monde artistique de Rome, et ce fut justice, car une grande noblesse de sentiment s'y alliait à de charmantes délicatesses de ciseau⁵ :

¹ G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, t. I, p. 51-53.

² Fil. TIRI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*. Roma, 1763, in-8°, p. 295.

³ PIGNIOL DE LA FORCK, *Description de Versailles*, t. II, p. 38 ; J. GUIFFYRE, *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, t. II, col. 894, 958, 1000, 1106, 1114.

⁴ « *S. Maria della Vittoria*. — Segue il magnifico altare della crociata, su cui si vede, in mezzo a quattro colonne di verde antico, la statua di S. Giuseppe in atto di dormire, coll'angelo che gli apparisce in sogno : opera di Domenico Guidi ; i due bassirelievi sono di Mr Monot. » (*Itinerario di Roma*, dal NIBBY, edis. dall'Agostino VALENTI, Roma, 1847, p. 266.)

⁵ M. Henry JOUIN, l'érudit et éloquent biographe d'Antoine Coysevox et de David d'Angers, a bien voulu extraire, à mon intention, du carnet de son voyage fait dans l'automne de 1882, les appréciations suivantes, écrites en présence des tableaux en relief de Monnot : « Celui de la *Nativité* est fort beau. La composition est d'une grande simplicité, et le caractère des personnages fait honneur

l'artiste reçut à cette occasion la visite des maîtres les plus renommés, et ceux-ci ne tardèrent pas à lui décerner un titre de naturalisation romaine. Monnot avait son atelier dans la rue de l'*Arco della Ciambella*, c'est-à-dire dans le voisinage du Panthéon, devenu l'église de Sainte-Marie des Martyrs. Cette église était, depuis 1542, le siège d'une confrérie qui, sous le titre de *Congrégation artistique des Virtuoses au Panthéon*, réunissait une élite de peintres, de sculpteurs et d'architectes, ayant pour dévotion particulière le culte de saint Joseph. Comme c'était en l'honneur de ce saint que Monnot avait produit les tableaux en relief qui s'harmonisent si bien avec la statue de Domenico Guidi, la confrérie témoigna sa gratitude aux deux artistes en leur ouvrant ses rangs ¹.

au ciseau du maître. Le second est une *Halte au désert* ou une *Fuite en Égypte*. Je ne sais rien de plus attendri que la scène racontée sur le marbre par l'artiste franc-comtois. La Vierge et l'Enfant sont assis sur l'âne; les pieds de la Vierge posent sur un fût de colonne renversé; l'âne cherche inutilement quelques herbes absentes sur le sol aride. Un ange, debout à gauche, soutient l'Enfant Jésus, afin d'alléger le poids que supportaient les genoux de la Vierge. Saint Joseph est debout à droite. Au fond (ce qui est un non-sens) se dressent un arbre et une hutte. Ce voisinage rend moins tragique le drame de l'exil, et l'œil a besoin de se détacher de ces accessoires inutiles, pour ressaisir dans son unité, dans sa douceur triste, dans sa poésie, la composition de Monnot. Telle qu'elle est, on peut sans crainte lui assigner un bon rang parmi les œuvres françaises dispersées en Italie. »

¹ Cette corporation existe encore sous le vocable de *Insigne Congregazione artistica dei Virtuosi al Pantheon a Roma*; elle a toujours son siège dans les locaux qui dépendent du Panthéon. Ses règlements, suivis d'un Catalogue des artistes affiliés à l'institution, ont été imprimés sous ce titre : *Statuti della insigne artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon*, Roma, M. DCCC. XXXIX, in-4^o, 53 pages. Les noms des confrères y sont groupés par siècle et se succèdent dans l'ordre des réceptions; mais les dates précises de celles-ci ne sont pas indiquées. A la page 51, le nom de « Monor, Pietro-Stefano », est suivi du nom de « Gumi, Domenico, scultore », et neuf noms seulement viennent après pour terminer la série des confrères reçus avant l'année 1700. Je dois ces indications à M. le chevalier A. BERTOLOTTI, directeur des Archives de l'État à Mantoue, auteur de la savante publication intitulée : *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, 1886, in-8^o, répertoire d'indications précieuses qui mérite à son auteur la gratitude de tous les érudits français. — Depuis, j'ai reçu de M. le commandeur Augusto CASTELLANI, directeur du *Museo Capitolino*, la communication d'une notice historique des plus complètes sur la corporation des Virtuoses. Ce travail a pour titre : *Sulla istituzione della artistica Congregazione pontificale dei Virtuosi al Pantheon*, dal cav. Carlo-Lodovico VISCONTI, Roma, 1869, in-8^o, 102 pages. On y apprend que la congrégation des Virtuoses doit son origine à Desiderio d'Adjutorio, chanoine de *Santa-Maria ad Martyres*, au Panthéon, qui

Les deux tableaux en relief de Monnot ont chacun 2^m,81 de haut, sur 1^m,77 de large ¹ : les figures y dépassent d'un quart la grandeur naturelle, et plusieurs d'entre elles ont des têtes en relief complet. Des circonstances se produisirent pour entraver l'achèvement ou retarder le placement de ces deux beaux ouvrages, car la signature de l'artiste, sur l'un comme sur l'autre, se termine par le millésime 1699 ² : il est pourtant certain que, dès 1692, Monnot était occupé par d'autres travaux. Dans les signatures des tableaux en relief de Sainte-Marie de la Victoire, Monnot a pris la qualité de *Bisuntinus*, c'est-à-dire de citoyen de la ville

ayant rapporté de la Palestine des mottes de terre touchées par les pieds de la Sainte Famille, avait créé, en 1542, une corporation d'artistes, surnommés par lui *Virtuoses*, pour vénérer ces mottes dans une chapelle placée sous le vocable de Saint-Joseph de la Terre-Sainte, contiguë à celle où se trouvait la sépulture de Raphaël. La congrégation des Virtuoses n'a cessé d'avoir pour armoiries les emblèmes des trois arts dont elle réunit les adeptes : un compas ouvert, dans les branches duquel se croisent en sautoir un paquet de pinceaux et un faisceau d'ébauchoirs, le tout entouré d'une branche de lys et d'une branche de roses, avec cette devise : FLORENT. IN. DOMO. DOMINI. Dans le Panthéon converti en église, la congrégation avait fait placer un assez grand nombre de bustes de ses membres ; mais ces images semblèrent déplacées en pareil lieu : on les transféra, en 1821, au Musée du Capitole, où elles devinrent le noyau d'une collection qui s'appelle la *Promoteca Capitolina*. Monnot, qui n'avait fait aucun legs aux Virtuoses, n'a pas son buste dans cette collection. — Enfin, M. le commandeur Carlo-Lodovico Visconti, directeur général des Musées pontificaux de Rome, a bien voulu me donner en ces termes la date précise de la réception de Monnot dans la congrégation des Virtuoses : « Il Monot fu ammesso nella congregazione artistica dei Virtuosi il giorno 12 giugno del 1695, e per parecchi anni, con molta diligenza ne frequentò le adunanze. »

¹ Ces mesures m'ont été obligeamment données par le R. P. RODRIGO DI SAN-FRANCESCO DI PAOLA, curé de Sainte-Marie de la Victoire.

² M. DUSSEIXE avait déjà donné le texte exact de la signature gravée sur chacun de ces deux tableaux en relief (*Artistes français*, 3^e édit., p. 486, note 2). La physionomie précise des deux signatures m'a été fournie, avec le plus gracieux empressement, par M. Edmond LE BLANT, membre de l'Institut, directeur de l'École française d'érudition à Rome. Voici la double transcription faite par cet éminent épigraphiste :

Sur le relief de la *Nativité*,

PET. STEPH. MONNOT
BISVNTINVS. FEC.
1699

Sur le fût de colonne du relief de la *Fuite en Égypte*,

PET. STEPH. MONNOT. BISVNTINVS. FEC.
1699

de Besançon, qualité selon lui plus noble que celle de *Burgundus*, qui aurait signifié simplement Franc-Comtois.

Monnot n'avait pas attendu l'achèvement de ces deux tableaux chrétiens pour renouer avec les souvenirs de l'Olympe sculptural du Parc de Versailles : il projeta bientôt de créer une grande œuvre où les principales scènes des *Métamorphoses* d'Ovide seraient traduites en bas-relief, tandis que des statues isolées représenteraient des dieux, des déesses et des héros. Sans avoir l'ombre d'une perspective quant au placement de ce travail, Monnot en entreprit l'exécution avec une virile confiance. Deux des statues portent sur le marbre la date de 1692¹ : l'une représente Bacchus qui agace un petit Faune en lui faisant désirer un raisin ; l'autre est une Lédà contre laquelle rampe le cygne dont les désirs charnels sont favorisés par un petit Amour armé d'un flambeau. Ces deux morceaux, d'une grâce piquante, figurent aujourd'hui dans la décoration du *Marmorbad* de Cassel ; car ce fut là que, trente ans et plus après son début, l'œuvre capitale de Monnot trouva une installation digne de sa valeur.

L'année 1695 fournit à l'École française de sculpture une occasion de triompher dans la Rome catholique. Les Jésuites avaient mis au concours la composition de deux groupes qui, dans la richissime chapelle érigée au Gesù en l'honneur de saint Ignace, devaient symboliser les actes de ce fondateur du plus puissant des Ordres religieux. Les vainqueurs du concours furent deux Français, Jean-Baptiste Théodon et Pierre Legros, fils de celui que Monnot avait probablement eu pour maître durant son séjour à Paris². Ce suc-

P. S. MONNOT. FECIT
ROM. 1692

¹ « Quand les Jésuites de Rome firent élever, il y a quarante-cinq ans, l'autel de Saint-Ignace dans l'église du Jésus, ils mirent au concours deux groupes de cinq figures de marbre blanc, qui devoient être placez aux côtez de ce superbe monument. Les plus habiles sculpteurs qui fussent en Italie présentèrent chacun son modèle, et ces modèles ayant été exposez, il fut décidé, sur la voix publique, que celui de Théodon, alors sculpteur de la Fabrique de Saint-Pierre, et celui de Le Gros, tous deux François, étoient les meilleurs. Ils firent les deux groupes, qui sont citez aujourd'hui parmi les che's-d'œuvre de la Rome moderne. » (L'abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2^e partie, section I, fin de la première réflexion) — Voyez en outre : DUSSIEUX, *Artistes français l'étranger*, 3^e édit., p. 479-481 ; LECOY DE LA MARCHÉ, *L'Académie de France Rome*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. I, 1869, p. 360.

cès détermina l'emploi dans le même ouvrage de plusieurs autres artistes de nationalité française¹. Monnot eut d'abord à sculpter les deux anges de marbre qui, dans le haut de la niche du saint, élèvent un écusson sur lequel brille, en cristal de roche, le monogramme du Christ. Ces anges plurent tellement au Frère Andrea Pozzo, architecte des Jésuites, qu'il chargea Monnot de l'un des bas-reliefs du soubassement des colonnes de la chapelle. Ce bas-relief, qui représente des prisonniers miraculeusement délivrés par l'intercession de saint Ignace, fut fondu en bronze, puis ciselé et doré, par l'orfèvre français Thomas Germain, élève de Pierre Legros².

Entre les grands seigneurs romains qui, à cette époque, encourageaient les artistes, le prince Livio Odescalchi tenait le premier rang : c'était le neveu du défunt pape Innocent XI, le vertueux pontife qui admettait dans sa familiarité deux Français-Comtois dont Monnot avait dû éprouver la protection. D'ailleurs, la famille Odescalchi se flattant de descendre de l'un des preux venus de France en Italie à la suite de Charlemagne, son chef ne pouvait manquer d'être propice aux artistes français. Introduit auprès du prince, Monnot saisit immédiatement les traits de sa figure et se hâta d'en faire un buste frappant de ressemblance : cet ouvrage était sculpté en marbre quand on pouvait le croire à peine commencé. Le prince l'ayant trouvé sur sa table, en arrivant pour dîner, ne sut qu'admirer le plus du talent de l'artiste ou de sa prodigieuse facilité. Il voulut que Monnot vint immédiatement s'asseoir à table en face de lui ; et comme l'artiste menait une vie assez large, pour n'être plus en appétit quand il avait déjà diné, le prince lui fit promettre de venir le lendemain partager son repas : non-seulement il fut traité de la manière la plus courtoise, mais il reçut la commande de plusieurs bas-reliefs destinés à l'ornementation de la galerie du palais Odescalchi. Ce fut là le prélude d'une entreprise

¹ A. BERLOTTI, *Artisti francesi in Roma*, p. 175.

² « La cornice della nicchia è pur di metallo, ed ha sulla cima due ange condotti dal Monot, i quali reggono una targa dorata con entrovi il nome ss. di Gesù formato in cristallo di moule..... Sei bassorilievi di metallo dorato ornano gli specchi di due delle quattro colonne, ed uno più grande fa prospetto tra le medesime..... : il settimo, coi prigionieri liberati ad intercessione del santo, fu modellato dal Monot e gettato da Tommaso Germani. » (*Chiesa del Gesù*, descritta da G. MORONI, nel *Dizionario di erudizione*, t. XXX, p. 175.)

qui devait assurer à Pierre-Étienne Monnot cette base de toute fortune d'artiste, la notoriété.

Le pape Innocent XI passait pour avoir contribué par ses prières à la victoire remportée sur les Turcs, en 1683, devant les murs de Vienne. C'était à cette considération que l'empereur Léopold avait concédé le titre d'Altesse à la famille du pieux pontife. Le chef de cette famille, Livio Odescalchi, ne pouvait donc moins faire que d'honorer, par un riche tombeau, la mémoire de son oncle et bienfaiteur. Un emplacement ayant été choisi à cet effet dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, l'héritier d'Innocent XI demanda des projets à plusieurs artistes, particulièrement à Monnot, qui s'empressa de lui en fournir plusieurs. Il est admis généralement que la composition préférée fut celle du célèbre peintre Carlo Maratti, et que Monnot n'aurait fait que traduire la pensée de ce maître¹; mais Pascoli affirme avoir entendu dire, nombre de fois, à notre artiste que c'était bien l'un de ses projets que le prince avait choisi et qu'il lui avait ordonné de mettre à exécution. D'ailleurs, Monnot a mis sans restriction sur cet ouvrage la signature par laquelle il affirmait habituellement sa qualité d'auteur².

Ce monument, inauguré en l'année 1700³, n'a cessé de faire honneur à l'École française de sculpture dans la basilique de Saint-Pierre de Rome. « Le tombeau d'Innocent XI », dit le voyageur Lalande⁴, « est porté sur deux lions de bronze : la Religion et la Justice y sont représentées en marbre ; elles sont bien pensées et ont de l'expression, ainsi que la figure du Pape ; les draperies en sont bien faites ; le bas-relief qui est sur le piédestal exprime la levée du siège de Vienne par les Turcs, qu'on attribua en partie

¹ Au bas d'une très-médiocre image gravée de ce tombeau, on lit un titre ainsi conçu : *Deposito di Papa Innocenzo XI eretto nella Basilica Vaticana, invenzione del cavalier Carlo Maratti e scoltura di Stefano Monnot*; pl. 33 de l'ouvrage intitulé : *Studio d'architettura civile sopra diversi sepolcri di Roma*, da Domenico DE ROSSI, 1711, in-fol.

² Le tombeau d'Innocent XI est signé : P.S. MONNOT. BISONTINVS. F. (communication de M. Edmond LE BLANT).

³ L'inscription votive qui se lit sur le sarcophage est ainsi conçue :

INNOCENTIO. XI.

PONT. MAX.

LIVIVS ODESCHALCVS. NEP.

AN. IVB. M. DCC.

⁴ *Voyage en Italie*, t. III, p. 114-115

aux vœux et aux prières d'Innocent XI. Ce pape est en odeur de sainteté, et le peuple a coutume de baiser son tombeau. »

La colonie franc-comtoise de Rome ne put manquer d'être sensible au choix de l'un des siens pour une œuvre de cette importance : aussi lui parut-il convenable de décerner à Monnot un témoignage de son estime. Deux recteurs, élus annuellement, marchaient à la tête de la confrérie de Saint-Claude des Bourguignons de la Franche-Comté; le second recteur d'une année occupait de droit le premier rang pendant l'année suivante. Pierre-Étienne Monnot, élu second recteur pour l'année 1698, fut premier dignitaire de la confrérie comtoise durant l'année 1699 ¹.

Avec la persévérante fermeté dont était doué Monnot, un projet arrêté par lui pouvait être interrompu dans son exécution, mais était toujours repris quand des travaux pressants cessaient d'imposer à l'artiste leurs exigences. Il en fut ainsi du grand ouvrage de sculpture mythologique dont Monnot avait signé les premières figures en 1692 : deux groupes nouveaux de la même série sont datés de 1698 ; l'un représente Mercure avec l'Amour, l'autre Apollon vainqueur de Marsyas ².

L'un des princes de l'Église créés par Innocent XI, le cardinal Savo Millini, avait voulu que son tombeau, qu'il préparait lui-même dans la chapelle de sa famille, à Sainte-Marie du Peuple, fût en quelque sorte un corollaire de celui du saint Pontife dont il avait reçu la pourpre : il s'adressa conséquemment à Monnot pour être reproduit à mi-corps, en marbre blanc, avec la barrette cardinalice dans la main droite et un livre à moitié ouvert dans la main gauche. Cette figure fut placée dans une niche que surmontent les armoiries du prélat et sous laquelle est une épitaphe qui se termine par le millésime 1699 ³.

Le caractère expressif de ce portrait séduisit un haut personnage d'Angleterre, John Cecil, baron de Burghley et comte d'Exeter,

¹ A. CASTAN, *Saint-Claude des Bourguignons* : dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, ann. 1880, p. 222.

² Ils sont signés l'un et l'autre :

P. S. MONNOT. FRCIT
ROM. 1698

³ Vincenzo FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, t. I, p. 394.

arrière-petit-fils du grand trésorier de la reine Élisabeth. Ce personnage était à Rome, avec la compagne inséparable de ses voyages et de ses études : il recueillait des œuvres d'art pour l'ornement de son splendide château de Burghley¹, en même temps qu'il songeait à faire ériger dans l'église de Saint-Martin de Stamford, voisine de ce manoir, un tombeau magnifique sur lequel il aurait sa statue assise à côté de celle de sa femme, Anne de Cavendish. Monnot lui parut supérieurement apte à réaliser cette pensée, et il s'en entretint immédiatement avec lui. Quelques jours après, le noble comte venait à l'*Arco della Ciambella*, s'asseoir dans l'atelier de Monnot et convenir avec lui du prix de ce qu'il voulait lui commander : il s'agissait non-seulement du grand tombeau destiné à Saint-Martin de Stamford, mais encore des deux bustes du comte et de sa femme, ainsi que de trois groupes en marbre à placer dans le château de Burghley. L'arrangement fut bien vite conclu, et Monnot, tout en terminant un buste antérieurement commencé, soumit au comte d'Exeter plusieurs projets des morceaux que ce personnage voulait obtenir. Les maquettes ayant été adoptées, Monnot se mit à l'œuvre avec une verve qui enchantait son nouveau Mécène. Le comte d'Exeter venait voir travailler l'artiste et le comblait des plus délicates gracieusetés : il trouvait tant de plaisir à cette fréquentation, qu'il aurait voulu ne pas quitter Rome avant l'achèvement de toutes les figures en voie d'exécution. Il se décida pourtant à continuer sa route, laissant Monnot bien pourvu d'argent et emportant les dessins de ce qu'il lui avait commandé. Durant son voyage et après son retour à Londres, il écrivit fréquemment à l'artiste, jusqu'au moment où une mort prématurée montra qu'il n'avait pas eu tort de songer à l'architecture de son tombeau. John, cinquième comte d'Exeter, s'éteignit le 29 août 1700. Sa femme, qui lui survécut jusqu'au 18 juin 1703, ne vit pas l'achèvement des sculptures destinées à leur monument funéraire. L'année suivante, tout le travail étant terminé, Monnot reçut des instructions pour

¹ Une vue de cette magnifique résidence forme la planche XXI du recueil intitulé : *The seats of the Nobility and Gentry in a collection of the most interesting and picturesque Views, engraved by, W. WATTS. Chelsea, 1779, in-4° obl.* L'explication de la planche indiquée ci-dessus a pour titre spécial : *Burghley House, in Northamptonshire, the seat of the right honourable the Earl of Exeter.*

faire mettre ses ouvrages dans des caisses et pour envoyer celles-ci au port de *Ripa Grande*, où elles furent chargées sur un navire. Leur arrivée en Angleterre s'effectua sans encombre, et la satisfaction de la famille d'Exeter fut égale à celle de l'artiste qui éprouvait le double avantage d'avoir un placement honorable pour des ouvrages largement rémunérés.

Les sculptures commandées à Monnot par le comte d'Exeter occupent encore les emplacements que ce généreux ami des arts leur avait destinés ¹. Voici l'indication de celles qui comptent parmi les richesses artistiques réunies à Burghley House : dans la salle d'Andromède (côté ouest), une statue en marbre blanc représentant Andromède enchaînée au rocher, morceau payé à Monnot 300 livres anglaises, ou 7,500 francs ; dans la cage de l'escalier peint, un groupe représentant la Sainte Famille ; dans la chambre dite de George IV, les bustes en marbre de Jean, cinquième comte d'Exeter, et de la comtesse sa femme ; dans la même pièce, un groupe de deux enfants endormis. Burghley House relève de la circonscription paroissiale de Stamford. Dans l'église de cette ville, qui est dédiée à saint Martin, contre le mur septentrional du chœur, s'élève, jusqu'à une hauteur qui dépasse dix mètres, le magnifique tombeau de John, cinquième comte d'Exeter, et de Anne de Cavendish, sa femme, dont les figures en marbre blanc sont de Monnot. Sur le sarcophage, les images des deux époux, taillées dans un seul bloc, sont transversalement assises et vêtues à l'antique. Le comte est drapé dans un manteau qui laisse voir en partie les ornements

¹ Mes indications concernant les travaux faits par Monnot pour la famille d'Exeter, entre les années 1699 et 1704, sont empruntées à l'ouvrage intitulé *Guide to Burghley House, Stamford, the seat of the most honorable the Marquis of Exeter*. Il existe deux éditions de cet ouvrage, l'une et l'autre publiées à Stamford, par la librairie John H. Howard. Dans la petite édition, du format in-12, il n'est question que des œuvres d'art que le public est admis à visiter au château de Burghley, l'une des résidences les plus pittoresques et les plus somptueuses de l'Angleterre. Dans la grande édition, du format in-8°, la description des objets d'art de Burghley House est plus complète, et l'on a en outre d'intéressants détails sur les monuments funéraires de l'église de Saint-Martin à Stamford. C'est à M. F. W. BURTON, le savant directeur de la *National Gallery* de Londres, que j'ai dû de connaître cette source de renseignements. Par l'obligeante entremise de sir W^m GREGORY, le très-honorable marquis d'EXETER, propriétaire de Burghley House, m'a gracieusement transmis des extraits de la grande édition du *Guide* publié sous ses auspices.

d'une cuirasse romaine ; il a le coude droit appuyé sur un coussin qui lui-même repose sur des livres : au second plan, sa femme ayant une plume dans la main droite et soutenant avec la main gauche un livre ouvert, semble s'apprêter à écrire ce que son mari va dicter¹. Ce groupe, très-monumental, est une heureuse imitation des plus belles représentations funéraires de la période romaine. Deux statues symboliques sont debout, de chaque côté du sarcophage. A la gauche du spectateur, c'est la Sagesse, avec le costume et les attributs de Minerve, ayant une lance dans la main droite qui repose sur l'égide, et portant sur la main gauche la statuette en bronze doré du *Palladium*. De l'autre côté, c'est la Science explorée : elle a le front soutenu par son bras droit qui, lui-même, est accoudé sur un gros livre posé à l'un des angles du sarcophage ; sa main gauche pendante tient un marteau et des pinceaux ; à ses pieds on voit un compas et divers outils délaissés. Ces deux figures ont une élégance toute française : celle qui symbolise la Science fait songer à l'une des trois Grâces de Germain Pilon. En arrière des statues, sur un socle qui domine le sarcophage, s'élève, entre deux urnes d'où sortent des flammes en bronze doré, une haute pyramide en marbre gris qui porte un écu couronné d'or et renfermant les deux blasons accolés des familles Cecil et Cavendish. La pyramide est terminée par une figure d'enfant qui tient un serpent d'or formant l'anneau, symbole de l'Éternité. Sur le soubassement du groupe représentant les deux époux, l'artiste a gravé une signature ainsi conçue : PETRUS. STEPHANUS. MONNOT. BISUNTINUS. FECIT. ROMÆ. MDCCIV.

¹ L'épithaphe gravée sur le tombeau de John, cinquième comte d'Exeter, donne un résumé fidèle de la noble existence de cet ami des arts, dont Monnot avait éprouvé les bienfaits. A ce titre, elle m'a semblé devoir faire corps avec la biographie de l'auteur du tombeau. Je la reproduis en ces termes, d'après une vue photographique du monument :

H. S. E.

JOHANNES CECIL, Baro de *Burghley*, *Exonia* Comes, Magni *Burleij* Abnepos haudquaquam degener. Egregiam enim indolem optimis Moribus optimis Artibus excoluit. Humanioribus literis bene instructus peregre plus vice Simpliciter profectus est, et ab excellentibus *Europæ* regionibus multam Antiquitatum Linguarum nec non et rerum Civilium scientiam reportavit. Cum Nemo forte melius vel Aulam ornare vel curare Res Publicas posset, maluit tamen Otium et Secesum. Itaq. Ruri suo vixit eleganter, sumptuosè, splendide, liberalibus Studijs oblectatus, Amicis comis et jocundus. Egenis largus, Legum et Ecclesiam *Anglicanæ* fortis semper Propagator, suarum Virtutum et Peregrinationum, imò ferè et scientiarum, sociam habuit uxorem ANNAM ex primobili domo de *Cavendish*, *Gulielmi* Comitis *Deconia* Filiam, Corporis Formâ et Animi Ingenio et omnibus que *Fœminea* decre possent Dotibus insignem. E qua quinq. Liberos suscepit. Fœlix Coniuge, fœlix et Prole. Sed inter omnia, vitam, que facient beatorem, Mortalitati haud immemor, dam apud Italos precipue Artis opera curiosos lustrabat Hoc Monumentum illic ubi exquisitissime fieri potuit Sibi et Charissimæ Lecti sui et Itinerum et Curarum omnium Consorti

F. F.

Obiit Ille
Aug. 29 1700

Obiit Ille
Jan. 18 1703

En cette même année 1704, le trône pontifical était occupé par le pape Clément XI, ami dévoué de la France, qui eut à cœur de ne pas laisser vides les niches de la grande nef de Saint-Jean de Lateran, préparées pour recevoir les statues colossales des douze apôtres. A l'effet de donner un commencement à cette entreprise, le Pape s'était adressé au sculpteur français Jean-Baptiste Théodon, celui qui avait travaillé jadis, avec Legros et Monnot, à la richissime chapelle de Saint-Ignace; et cet artiste avait pris l'engagement de produire, dans un délai de deux années, une statue de saint Pierre, en marbre blanc, haute de vingt et un palmes, c'est-à-dire de plus de quatre mètres et demi¹. Mais Théodon avait à peine commencé son modèle, qu'il était sollicité de revenir en France, pour travailler à l'ornementation de la chapelle neuve du château de Versailles². Il avait déjà touché un à-compte sur le prix de sa figure, prix qui devait être définitivement réglé par des experts. Obligé de partir, il désira sans doute remettre à l'un des sculpteurs français en renom la commande dont il avait été favorisé; l'auteur du tombeau d'Innocent XI offrait, au point de vue de cette substitution, toutes les garanties désirables : aussi Monnot fut-il agréé par le pape Clément XI. La statue de saint Pierre ayant été terminée et payée à l'auteur 5,000 écus romains, c'est-à-dire près de 18,000 livres³, le Souverain Pontife en fut tellement satisfait qu'il ordonna immédiatement à Monnot de créer un saint Paul, pour être mis en pendant. Ces deux statues colossales occupent, dans la nef centrale de la mère des églises de Rome et du monde, les premières places de la double rangée des apôtres⁴. Pierre Legros, « ce savant tailleur de marbre que la France ne connaît pas assez⁵ »,

¹ A. BERTOLOTTI, *Artisti francesi in Roma*, p. 173-174.

² DUSSIEUX, *Le Château de Versailles*, t. II, p. 12, note 1.

³ Lettre de POKRSON, directeur de l'Académie de France à Rome, 29 juillet 1713, publiée par M. LECOY DE LA MARCHE, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. II, 1860, p. 74.

⁴ Ces deux statues sont signées sur l'un des flancs du socle de chacune d'elles. Voici le texte de ces signatures, obligeamment relevé pour moi par M. Edmond LE BLANT :

Saint Pierre. — PETRUS.STEF.MONNOT
BISONTINVS.FECIT

Saint Paul. — PET^o.STEF.MONNOT
BISONTINVS.FECIT

⁵ Paul MANTZ, *Recherches sur l'orfèvrerie française* : dans la *Gazette des*

est l'auteur de deux des figures de cette série, celles de saint Thomas et de saint Barthélemy ¹; les huit autres sont signées des plus grands noms de la sculpture italienne : Cammillo Rusconi, Lorenzo Ottoni, Francesco Moratti, Giuseppe Mazzola, Angelo de' Rossi ².

La confrérie franc-comtoise de Rome sut faire écho à ce nouveau succès de l'un des siens : elle avait élu Monnot second recteur pour l'année 1704, et il était de droit premier recteur pour l'année 1705 ; ses compatriotes le maintinrent dans ce premier poste durant l'année 1706 ³. Une autre joie plus profonde et plus intime concorda pour notre artiste avec la production de ses statues de la grande nef de Lateran. Tandis qu'il en faisait les modèles, l'aimable sourire d'une jeune fille éveilla chez lui des sentiments qui se traduisirent par une déclaration sympathiquement accueillie. Celle qui devint ainsi sa compagne se nommait Anna-Maria Fittoli : elle n'avait qu'une dot modeste ; mais elle était la petite-nièce de ce Capocaccia dont il avait reçu jadis la commande de ses deux premiers ouvrages exécutés à Rome et signés de son nom. Malgré la disproportion des âges, car Monnot avait quarante-sept ans, l'union fut des mieux assorties : elle dura malheureusement trop peu. Le garçon qui en résulta ne vécut que trois jours, et la mère s'éteignit quelques mois après, laissant à son mari, comme gage de tendresse, la dot qu'elle lui avait apportée.

La douleur qu'en ressentit Monnot fut l'origine d'une fièvre qui le conduisit aux portes du tombeau : sa robuste constitution le préserva de la mort, mais non des reliquats du mal, qui l'incommodèrent pendant un an. Il vécut ensuite un certain temps dans la tristesse du veuvage, bien que des partis avantageux lui fussent proposés pour une seconde alliance. Finalement il demanda et obtint la main de Cecilia Alberetti, fille d'un avocat de Rome ⁴,

Beaux-Arts, t. XI, 1861, p. 117. — Sur le sculpteur Pierre LEGROS, on peut consulter la biographie de cet artiste, par Lione PASCOLI, *Vite*, t. I, p. 271-274, et les *Recherches* publiées par M. Eugène MUNTZ dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1876, p. 354-358.

¹ L'une aux frais du roi de Pologne, l'autre payée par le cardinal Corsini. (Lettre de POERSON, précitée.)

² Fil. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture, esposte in Roma*, 1763, in-8°, p. 215.

³ A. CASTAN, *La confrérie de Saint-Claude*, ouvrage cité, p. 223.

⁴ Dans l'église de Sainte-Marie du Suffrage, à Rome, la sépulture d'une famille

qui lui apporta en dot 2,000 écus, c'est-à-dire l'équivalent de 7,100 francs de monnaie française. Il dépassait alors la cinquantaine; mais la bonne humeur dont il était doué le favorisait d'un regain de jeunesse. Il célébra ses secondes amours en exécutant, pour son panthéon mythologique, un groupe de Vénus et de Cupidon, qui n'est pas le moins séduisant de ceux que l'on voit à Cassel; ce marbre est daté de 1708 ¹.

Peu de temps après, on inaugurerait dans l'église dédiée à saint Ignace, qui est attenante au Collège Romain des Jésuites, le magnifique tombeau du pape Grégoire XV et de son neveu le cardinal Lodovico Ludovisi. C'était en somme l'œuvre du sculpteur Pierre Legros; mais Monnot y avait collaboré en sculptant, au sommet du monument, les deux Renommées qui proclament les vertus des illustres défunts ². La colonie franc-comtoise saisit encore cette occasion de rendre hommage à l'artiste qui lui faisait tant d'honneur: Monnot, élu second recteur de la confrérie de Saint-Claude pour 1710, fut à la tête de cette corporation pendant l'année 1711 ³. A la même époque, il exécutait deux chérubins en marbre pour le maître autel de l'église de Sainte-Marie sur Minerve ⁴.

La date de 1712 se lit sur deux des groupes de l'œuvre mytholo-

Alberetti est indiquée par l'épithaphe suivante, où se trouve peut-être le nom du second beau-père de Monnot:

D . O . M
ANDREAS ALBERETTUS
SIBI SVISQVE
PARAVIT
OCTOGENARIUS ET ULTRA
ANNO M DCC XVII
PLENAE CONGREGATIONIS
CONCESSIONE
(FORCELLA, *Iscrizioni*, t. VIII, p. 446.)
1 P.S.MONNOT.FECIT
ROM.1708.

² * *S. Ignazio*. — Il grandioso deposito con la statua della S. M. di Gregorio XV, insigne benefattore di questa chiesa, e con urna ancora sepolcrale del cardinale Lodovico Ludovisi, fa mostra della magnificenza delli P. P. della Compagnia di Gesù del Collegio Romano verso il loro benefattore. Hanno dato saggio della perizia de' loro scalpelli in questo sepolcro: il sig. MONOT, che scolpi le due Fame, e il sig. LE GROS, che scolpi tutto il resto, e architetto questo deposito. (Fil. TITI, *Descrizione*, etc., p. 169.)

³ A. CASTAN, *La confrérie de Saint-Claude*, ouvrage cité, p. 223.

⁴ Ces anges adoreurs ont disparu. M. le commandeur Jean-Baptiste DE ROSSI, le plus illustre interprète des antiquités chrétiennes de Rome, a bien voulu m'en

gique de notre artiste : ce sont ceux qui représentent Latone, avec ses deux enfants ¹, et Narcisse, résistant à l'Amour pour demeurer plongé dans la contemplation de lui-même ², deux morceaux d'une grâce exquise. Le nombre des figures mythologiques produites par Monnot s'élevait ainsi au chiffre de sept ³, sans que l'artiste sût encore quel chemin prendrait cet ensemble. Il jugea pourtant le moment venu de lui chercher une destination. Sa seconde femme lui avait déjà donné deux fils, et il pouvait encore lui venir d'autres enfants : la préoccupation du gain s'imposait donc à lui comme un devoir absolu. Quand il eut la certitude que ses figures ne trouveraient pas à Rome un placement avantageux, il s'enquit des dispositions que pourraient avoir à cet égard les divers princes qui étaient connus pour protéger les artistes. Quelques indications lui ayant fait concevoir la possibilité d'un arrangement avec le landgrave Charles de Hesse, Monnot n'hésita pas à se mettre en route pour Cassel.

III

Parmi les princes allemands qui accueillirent les Français exilés à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes, aucun n'avait été plus généreusement hospitalier que le landgrave Charles de Hesse-Cassel. C'était sous ses auspices que Denis Papin avait accompli les expériences mémorables qui démontrèrent la possibilité pratique d'appliquer la force motrice de la vapeur à la navigation fluviale

informer en ces termes : « L'autel majeur de l'église de Sainte-Marie *in Minerva* a été entièrement reconstruit, il y a trente ans et plus. Dans cette occasion, les deux chérubins, un de chaque côté, ont disparu. J'ai fait bien des recherches auprès des PP. Dominicains pour savoir ce qu'ils sont devenus : il a été impossible d'en retrouver les traces. Les marbres enlevés ont été laissés à la disposition des marbriers qui ont fait les nouveaux travaux. » (*Lettre du 12 mai 1887.*)

¹

P. S. MONNOT. FECIT
ROM. 1. 7. 1. 2

²

P. S. MONNOT. FECIT
ROM. 1712

³ PASCOLI s'est trompé en disant que Monnot avait fait son dixième groupe mythologique avant de partir pour Cassel : les dates inscrites sur les figures isolées du Bain de marbre montrent que sept seulement d'entre elles étaient achevées en 1712.

et à la locomotion terrestre ¹. Il avait également appelé de l'étranger des architectes habiles et avait confié à l'un d'eux ² le soin d'édifier à Cassel un palais, dont le jardin, dessiné par Le Nôtre, serait peuplé de sculptures analogues à celles du Parc de Versailles. Cet édifice, appelé le château de l'Orangerie (*Orangerieschloss*), est situé au pied des collines qui supportent la ville de Cassel et procurent à ses habitants, depuis une voie publique à laquelle est resté le nom français de *Bellevue*, un coup d'œil magnifique sur l'une des contrées les plus fécondes et les plus gracieuses de l'Allemagne. Le jardin, qui se nomme *Auegarten*, est bordé, du côté opposé à Cassel, par le cours de la Fulda, l'un des affluents du Weser.

La partie essentielle du château de l'Orangerie se compose de trois pavillons reliés par deux galeries. Deux pavillons accessoires, détachés du château lui-même, sont en retour d'équerre à ses extrémités et se font vis-à-vis. Le landgrave songeait à organiser un Bain de marbre dans l'un de ces pavillons accessoires, celui qui est le plus rapproché de Cassel ³, quand Monnot arriva dans

¹ A Cassel, contre la façade du Muséum d'histoire naturelle, une inscription en lettres d'or, sur marbre noir, rappelle en ces termes les premières expériences faites par Papin sous les auspices du landgrave Charles :

DENIS PAPIN
DER ERFINDER DER DAMPMASCHINE
HAT AUF DIESEM PLATZE IN GEGENWART DES
LANDGRAFEN KARL VON HESSEN
IM JUNI 1706 DIE ERSTEN GROSSEREN
VERSUCHE MIT ANWENDUNG DER DAMPKRAFT
ERFOLGREICH AUSGEFUHRT.

² Suivant les uns, cet architecte aurait été le Français Paul du Ry (Dussieux, *Artistes français*, 3^e édit., p. 176). Suivant une autre opinion, les plans de l'édifice proviendraient de l'architecte italien Guernieri (Hoffmeister, *Gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen*, 1885, p. 37-38).

³ Tous les historiens de la Hesse ont célébré la splendeur du Bain de marbre (*Marmorbad*) de Cassel. Deux petits ouvrages spéciaux ont été consacrés à le décrire. Le plus ancien est intitulé : *Das Marmorbad bei Cassel, mit einem Stahlstich*, Cassel, bei Wilhelm Appel, 1845, in-12. L'autre ouvrage est un livret explicatif à l'usage des visiteurs du Bain de marbre; il est intitulé : *Das Marmorbad in der Carls-Aue bei Cassel*, von A. MARCHAND, königl. Kastellan des Orangerieschlusses und des Marmorbades, Cassel, 1887 (Neunte Auflage), in-12.

L'auteur de cette excellente description, M. A. MARCHAND, qui appartient à une ancienne famille de réfugiés français, a bien voulu prendre un vif intérêt à mon travail et se multiplier pour me fournir tous les renseignements qu'il était en son pouvoir de me procurer. Je le prie d'agréer l'expression de ma profonde gratitude.

cette ville, en 1712, et sollicita du prince une audience qui lui fut promptement accordée.

Suivant une tradition accréditée à Cassel, le landgrave connaissait Monnot depuis un séjour qu'il avait fait à Rome en 1700 ¹. L'avisé Franc-Comtois se garda bien de dire au prince qu'il avait à placer sept statues en marbre dont la valeur était immobilisée dans son atelier : il se contenta de réclamer l'honneur de faire le buste de Son Altesse. Cette permission ayant été octroyée, le prince entretint l'artiste de son idée de créer un Bain de marbre dans l'un des pavillons accessoires du château qui venait d'être achevé. Monnot vit aussitôt dans ce projet un moyen de placer, de compléter et d'encadrer son œuvre mythologique : aussi porta-t-il aux nues l'idée que le landgrave lui communiquait. Dessiner un programme de cette création fut pour lui l'affaire de quelques jours. Tandis que le landgrave examinait son dessin, l'artiste modelait avec une dextérité surprenante le buste de ce prince : il voyait ensuite son plan du Bain de marbre adopté, sans autre condition que celle de faire une œuvre grandiose, somptueuse et magnifique.

Pour un artiste laborieux et enthousiaste, une commande ainsi faite était le paradis terrestre en perspective. A l'âge de cinquante-cinq ans, Monnot trouvait enfin l'occasion, si longtemps rêvée par lui, de rivaliser avec les plus renommés d'entre les créateurs de l'Olympe sculptural de Versailles. Son biographe italien dit que les travaux du Bain de marbre le retinrent pendant seize années consécutives à Cassel, c'est-à-dire entre 1712 et 1728. Il est certain cependant que, durant cette période, il dut retourner plusieurs fois en Italie, soit pour chercher des marbres, soit pour recruter des ouvriers : en effet, la Faune chasseur du Bain de marbre a été signé à Rome en 1716 ², et la statue du berger Pâris est indiquée de même comme faite à Rome en 1720 ³. Une seule des statues signées n'est pas datée de Rome : c'est la Bacchante ⁴. Quant aux

¹ *Das Marmorbad*, 1845, S. 11-12.

²

P. S. MONNOT. FECIT
ROM. 1716

³

P. S. MONNOT. FECIT
ROM. 1720

⁴

P. S. MONNOT. FECIT
1716

tableaux en relief qui ornent les parois de la salle, ils ont tous été faits à Cassel et portent uniformément la date de 1720 ¹, époque de leur mise en place. Pascoli dit que Monnot eut, à Cassel, jusqu'à cinquante ouvriers travaillant sous ses ordres et d'après ses plans. La tradition du pays veut en outre que, pour les sculptures du Bain de marbre, il ait été secondé par deux de ses fils ². Cette collaboration ne put se produire que très-tardivement, car l'aîné des fils de Monnot, né seulement en 1709, n'était âgé que de onze ans en 1720, quand son père signait les tableaux en relief du Bain de marbre. Ce fils aîné mourut subitement à Cassel, le 8 août 1727, à l'âge de dix-huit ans, une année avant la signature finale du grand ouvrage auquel l'avait associé son père. Cette perte dut être d'autant plus cruelle pour Monnot, que le jeune homme si prématurément éteint donnait les plus belles espérances : la congrégation des Virtuoses au Panthéon de Rome lui avait déjà fait une place dans ses rangs ³. On l'inhuma en terre catholique, sous les arceaux du cloître des Franciscains de Fritzlar, près de Cassel ⁴, où son père l'a magistralement représenté de profil sur une plaque de marbre blanc ⁵. Une épitaphe latine, placée au-dessous de cet ouvrage,

P. S. MONNOT. FECIT
1720

² J. HOFFMEISTER, *Gesammelte Nachrichten*, 1885, p. 77.

³ Dans le catalogue des *Virtuosi al Pantheon*, joint à la publication des statuts de cette confrérie, « Monox, Francesco », occupe le vingt-huitième rang parmi ceux reçus depuis l'année 1700. (Communication de M. A. BRUOLOTTI.)

⁴ L'acte d'inhumation du jeune artiste se trouve dans le *Liber mortualis* de Saint-Pierre de Fritzlar, t. I, fol 37; il est ainsi conçu : « Sepultus est, 1727, August. 11, Franciscus MONOTTI, Italus, hor. 9 » (Extrait délivré par M. le doyen W. KREISLER, sur la demande de M. A. MARCHAND, conservateur du *Marmorbad*.)

⁵ Ce petit monument, fixé à l'une des colonnes de la partie supérieure du cloître de Fritzlar, a une hauteur totale de 1^m,53 et une largeur de 33 centimètres. Il se compose d'une table de marbre blanc, qui a pour soubassement une table de marbre noir. La table supérieure a pour couronnement une sorte de fronton surmonté d'une croix; elle est encadrée d'une bordure de marbre jaune et présente en demi-relief le buste profilé d'un jeune homme ayant le type romain. La table inférieure, en marbre noir avec encadrement de marbre blanc, renferme l'épitaphe du même jeune homme. Sur un culot qui termine le monument, on voit deux images emblématiques en relief : au dessus, un Phénix; plus bas, deux flambeaux en sautoir. — Les éléments de cette description m'ont été fournis, avec la plus gracieuse obligeance, par M. W. KREISLER, doyen de Saint-Pierre de Fritzlar.

qualifie François-Alexandre Monnot de *Romanus studiosus*, comme étant né à Rome et travaillant sous les auspices de son père¹. Si ce chagrin fut profond pour Monnot, il n'en éprouva pas d'autre pendant son séjour à Cassel, car sa valeur d'artiste ne cessa d'y être hautement reconnue et récompensée par les plus délicates largesses. C'était à ce traitement généreux que faisait allusion le directeur de l'Académie de France à Rome, écrivant le 23 juillet 1715² : « Un bon sculpteur est allé près du prince de Hesse-Cassel, où il a de grands emplois qui lui sont bien payés. »

Le Bain de marbre (*Marmorbad*) de Cassel, l'une des grandes curiosités artistiques de l'Allemagne³, est un ouvrage du style le plus absolument français. Dans le pavillon isolé qui le renferme, il forme un carré équilatéral dont les angles sont arrondis. Les deux côtés qui correspondent aux façades ont une porte entre deux fenêtres symétriques. Sur les deux autres côtés, la porte est masquée par une cheminée monumentale qui se trouve également entre deux fenêtres. Au milieu du local est un second carré, aux angles échancrés, qui supporte une coupole : c'est une sorte de lanterne posée sur la piscine, dans laquelle on descend par un

¹ Cette épitaphe est entachée d'une contradiction déjà relevée par M. HOFFMEISTER : le jeune Monnot, mort en 1727, à l'âge de dix-huit ans, est indiqué comme né en 1700. Évidemment il y avait 1709 sur la note remise au graveur de l'épitaphe, et celui-ci aura pris le 9 pour un zéro. Les louanges décernées dans ce texte à Pierre-Étienne Monnot sont d'ailleurs la preuve que le père désolé fut étranger à la rédaction de l'épitaphe dont voici le texte, d'après FALKENHEIMER (*Geschichte hess. Städte und Stifter*, Bd II, S. 40) :

S . N . D . B .

HIC IACET FRANCISCUS ALEXANDER MONNOT ROMANUS
STUDIOSUS. D. PETRI STEPHANI FAMOSI BALNEI
CASSELLANI SRENISSIMI C. L. H. SCULPTORIS ET ARCHI
TECTI FILIUS. NATUS ANNO MDCC. II^{MO}. APRILIS
QUI POSTquam IN COLUMBINA SIMPLICITATE
INNOCENS. PER ANNOS XVIII. VIXERAT. TANDEM
IN SERPENTINA. PRUDENTIA. PIE. HIC VIVERE
DESIT. MDCCXXVII. VIII. AUG. AETERNUM
VICTURUS. IN CORLIS. TU. VIATOR. IPSI. ET
TIBI. PRECARE. QUI[TR]M. AETERNAM. AMEN.

² Lettre de POERSON, directeur de l'Académie de France à Rome (23 juillet 1715) publiée par M. LECOY DE LA MARCHE, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. II, 1869, p. 77.

³ Il est visible gratuitement les lundi, mercredi et samedi, de dix heures à midi ; le dimanche, de onze heures et demie à une heure.

escalier ; des bancs de marbre y suivent l'alignement de la convexité des échancrures. Les quatre faces principales de cette lanterne sont percées d'arcatures, flanquées elles-mêmes de pilastres corinthiens. Les pilastres se répètent sur les pans échancrés, qui sont également évidés et barrés par une margelle ; sur chacune de ces margelles est une statue ¹ qui tourne le dos à la piscine : ici c'est Apollon vainqueur de Marsyas, là c'est Minerve entre deux petits Génies ; aux deux autres échancrures, c'est Bacchus faisant désirer un raisin à un petit Faune, enfin une Bacchante en cadence. La coupole est à huit pans inégaux, qui correspondent à la formule de l'encadrement de la piscine. Cette coupole a pour couronnement une ouverture octogonale à quadruple échancrure, qui est bordée d'une balustrade en bronze doré, dans les rinceaux de laquelle se jouent huit petits Amours. Par cette trouée, on aperçoit une figure de l'Aurore, peinte sur le plafond du premier étage du bâtiment ², étage invisible depuis le pourtour de la piscine, car l'entablement de l'édicule central est relié par des voûtes en berceau aux murailles de clôture. La calotte de la coupole a ses huit compartiments en marbre jaune encadrés par du marbre violet. Sur le marbre jaune se détachent des représentations allégoriques en marbre blanc, d'un très-faible relief : dans les grands compartiments, Monnot a symbolisé les quatre éléments, l'Eau, la Terre, l'Air et le Feu ; dans les petits, il a figuré les quatre saisons, le Printemps, l'Été, l'Automne et l'Hiver.

Les cheminées, en marbre violet, servent de bases à deux grands médaillons, soutenus par des figures allégoriques et couronnés par des Génies, le tout en haut relief de marbre blanc sur champ de marbre jaune. Le médaillon de la cheminée de droite renferme un portrait en profil du landgrave Charles de Hesse ; celui de la cheminée de gauche lui fait pendant avec un portrait de Marie-Amélie de Courlande, femme du landgrave, morte depuis le 16 juin 1711. La Minerve, en haut relief, assise sur la cheminée de droite, plus bas que le portrait du landgrave, a la main appuyée sur un globe céleste, tandis qu'un globe terrestre est entre les deux figures allé-

¹ Les douze statues du Bain de marbre ont une hauteur moyenne de 1^m,52.

² Cette peinture est de Christophe HOCHFELD. (HOFFMEISTER, *Gesammelte Nachrichten*, p. 48.)

goriques dominées par le médaillon de la défunte princesse. Chacune des cheminées est accostée par deux statues : à droite, c'est Flore avec Zéphire, puis Mercure avec l'Amour ; à gauche, c'est d'un côté Vénus et de l'autre Paris. A chacun des coins du grand carré, une statue occupe la niche angulaire : là se trouvent Léda, en pendant avec Narcisse ; le Faune chasseur, en pendant avec Latone.

Huit tableaux de marbre blanc, en relief, d'une hauteur de 2^m,26, sur une largeur de 1^m,52, s'encadrent, deux par deux, dans les quatre faces du logis : sur deux côtés, ils garnissent les intervalles qui séparent la porte de chacune des deux fenêtres ; sur les deux autres côtés, ils occupent les surfaces ménagées entre les fenêtres et les petites niches où sont les statues qui accostent les cheminées. Ces tableaux forment une série absolument homogène : ils ont été conçus d'ensemble et exécutés en vue de la place qu'ils occupent dans un local dont ils sont la décoration essentielle. Le *Museum Fridericianum* de Cassel en possède les petits modèles faits en cire, hauts de 56 centimètres sur 42.

Les sujets de ces tableaux sont tirés des *Métamorphoses* d'Ovide ; mais l'artiste a choisi de préférence les scènes qui lui donnaient le prétexte d'introduire dans ses compositions quelques aspects de l'élément liquide. Nous caractériserons sommairement chacun de ces tableaux, en commençant par celui que l'on a sur sa droite lorsque l'on franchit la porte du Bain de marbre qui regarde la terrasse de l'Orangerie, et en terminant par le morceau situé de l'autre côté de cette même porte :

Europe assise sur Jupiter métamorphosé en taureau. — Au bord de la mer, Europe, assise sur le taureau amoureux, est enguirlandée en même temps que sa monture, par des Nymphes associées à un jeune Amour.

Diane et la nymphe Calisto. — Ayant été séduite par Jupiter, Calisto, entraînée au bain par ses compagnes, est accusée par elles devant Diane qui trône sur un rocher. Des trois Nymphes qui l'ont saisie, l'une s'agenouille pour montrer le ventre ballonné de la coupable ; celle qui est à droite semble formuler l'accusation en levant le doigt, tandis que celle de gauche rayonne de malice en pinçant le bouton de l'un des seins de Calisto qui s'évanouit.

Persée délivrant Andromède. — Après avoir tué un monstre marin dont la tête lui sert d'escabeau, Persée gravit le rocher sur

lequel Andromède a été cruellement exposée : un Amour fait tomber les fers qui enchaînaient cette princesse. Dans le lointain, le roi d'Éthiopie accourt pour recevoir sa fille.

Triomphe de Galathée. — Debout, dans le creux d'une conque marine qui est munie latéralement de roues à palettes et repose sur deux dauphins, Galathée fait flotter au-dessus de sa tête une écharpe en manière d'arc-en-ciel. Voguant ainsi sur les flots, elle a pour escorte, à sa droite, un Triton, à sa gauche, deux Sirènes. Celles-ci offrent à la triomphatrice des coraux et des perles, que reçoit une suivante assise à l'arrière de la conque.

Daphné changée en laurier. — En présence du fleuve Pénée, Daphné, sa fille, au moment d'être atteinte par Apollon, voit son corps changé en tronc d'arbre et chacun de ses doigts devenir des branches de laurier. Au pied de la Nymphe qui se métamorphose, un petit Amour semble faire une morale au séducteur Apollon.

Diane métamorphose en cerf le trop curieux Actéon. — La déesse vient de sortir du bain. Tandis que l'une de ses Nymphes lui chausse une sandale, elle lance un regard de courroux sur Actéon, assis de l'autre côté de l'eau : des cornes de cerf poussent sur la tête de ce chasseur indiscret, et ses chiens le dévorent. Trois Nymphes sont encore dans le bain : l'une d'elles, assise sur une pierre, peigne sa chevelure; deux autres folâtraient, et l'une de celles-ci s'amuse à épouvanter sa compagne avec une écrevisse dont elle la menace.

Alphée voyant partir Aréthuse. — Depuis le firmament, Diane tend la main à la nymphe Aréthuse, pour la soustraire aux désirs du vieux fleuve Alphée. Celui-ci, qui enfourche son urne, se désole de voir fuir l'objet de sa convoitise : un petit Amour lui caresse une joue et lui serre une main, en faisant à son adresse une moue de compassion comique.

Mariage de Bacchus et d'Ariane. — Dans l'île de Naxos, sur le bord de la mer, Bacchus passe un anneau dans le doigt d'Ariane. Un vieux Faune, témoin de cette union, a sur ses épaules un enfant, couronné de pampre, qui est ravissant de curiosité malicieuse. Un autre petit Faune, qui s'est glissé entre les deux conjoints, élève respectueusement ses bras pour saisir l'anneau nuptial.

En dehors des surfaces occupées par les bas-reliefs qui viennent d'être décrits, les marbres les plus riches et les plus variés forment

des panneaux et des encadrements sur les parois de ce splendide local. Les carrières les plus renommées de l'Italie et de l'Allemagne, particulièrement celles des pierres veinées d'or et d'argent des minières du Hanovre, avaient été mises à contribution par Monnot, qui se montra non moins expert dans l'art d'associer les couleurs des marbres que dans celui de produire des reliefs d'une expressive élégance. On ne saura jamais le chiffre de la dépense faite par le landgrave Charles pour la construction du palais de l'Orangerie et de son annexe le Bain de marbre. Il est de tradition à Cassel que lorsque les comptes lui en furent remis, l'énormité des sommes payées l'effraya tellement, qu'il jeta au feu toutes ces paperasses, afin de tirer sur une dépense aussi colossale le voile de l'oubli¹.

Quand Monnot quitta Cassel pour retourner à Rome, en 1728, il ne manquait plus à la décoration du Bain de marbre que deux statues. L'artiste promit de ne pas trop les faire attendre, et le landgrave eut toute raison de croire que cet engagement serait tenu : aussi permit-il à Monnot de graver, avant son départ, une signature finale sur le Bain de marbre. Cette signature se lit sur la tranche de l'un des montants de la principale porte, à la hauteur du coude droit de celui qui entre dans le local. Voici les termes choisis par Monnot pour se déclarer l'unique auteur de ce grand ouvrage :

P. TRVS. STEF. MONNOT. FECIT. OMNIA. OPERA.

MARMORIS. ANNO. D. MDCCXXVIII.

Monument unique en son genre, le Bain de marbre devint bientôt célèbre, et le landgrave Charles put se flatter d'avoir laissé de son goût pour les arts un témoignage aussi brillant que durable. En effet, le Bain de marbre, qui s'est conservé intact², ne cesse de faire l'admiration des nombreux visiteurs de l'une des villes les plus aimables de l'Allemagne.

Sur la rémunération de Monnot, tant pour l'architecture du

¹ FIDERIT, *Geschichte der Haupt-und Residenzstadt Cassel*, herausg. von J. HOFFMEISTER. Cassel, 1882, S. 237. — Citation empruntée au *Das Marmorbad* de M. A. MARCHAND.

² A. MARCHAND, *Das Marmorbad*, neunte Aufl., S. 17.

Bain de marbre que pour les sculptures qui le décorent, on n'a que les indications partielles. Une seule est vraisemblable : c'est le prix de 14,000 thalers, ou 24,700 francs, payé pour les dix statues qui étaient en place lorsque Monnot fit ses adieux à la cour de Cassel¹. « Il serait impossible », a dit Pascoli, « de donner une idée des procédés courtois et gracieux que prodigua Son Altesse à Pierre Monnot, tout en rémunérant généreusement ses ouvrages. » Comme réplique à ces courtoisies, Monnot voulut, avant de partir, sculpter le buste du prince Guillaume, second fils du landgrave Charles et son successeur présomptif dans le gouvernement de la Basse-Hesse.

Ce dernier des ouvrages faits à Cassel par Monnot se trouve, au *Museum Fridericianum*, avec les bustes du landgrave Charles et de sa défunte épouse, bustes dont l'exécution remontait à l'année 1714². Deux groupes en marbre du même établissement sont également attribués à Monnot, bien qu'ils ne portent aucune signature³ : c'est, d'une part, la *Vérité démasquant la Fausseté*; d'autre part, c'est *Apollon vainqueur de Marsyas*, morceau traité dans une manière réaliste, contrastant par conséquent avec celle du groupe analogue, daté de 1698, qui n'est pas la moins idéalisée des statues comprises dans la décoration du Bain de marbre.

IV

En se réinstallant à Rome, Monnot eut comme premier souci d'entreprendre l'exécution des deux statues de marbre qui manquaient encore à son principal ouvrage. Les soixante et onze ans qui

¹ *Das Marmorbad bei Kassel*, 1845, S. 13.

² Le landgrave Charles est en cuirasse, sa femme Amélie est parée d'hermine et de dentelles; les deux bustes, en marbre blanc, hauts de 88 centimètres, sont signés « P. S. MONNOT. FECIT. 1714 ». Le buste de Guillaume VIII, représenté avec une cuirasse, a 83 centimètres de hauteur et n'est pas signé. (Communication de M. A. MARCHAND.)

³ Groupe en marbre blanc, de 1^m,25 de haut. La Vérité a une couronne de laurier sur la tête : d'une main, elle arrache un masque du visage de sa rivale, sur le dos de laquelle elle vient de briser un fouet; des serpents servent de chevelure à la Fausseté, qui essaye en vain d'arracher à la Vérité sa couronne. — Le groupe d'Apollon et Marsyas a les mêmes dimensions.

pesaient sur sa tête n'avaient pas amoindri l'énergie de sa volonté, ni modifié ses habitudes laborieuses. Il se refit donc un atelier dans la *via delle Carroze* et y produisit les deux statues complémentaires promises au landgrave Charles. Ce prince ne vécut pas assez pour avoir la joie de recevoir ces figures : il mourut le 23 mars 1730, laissant pour héritier son fils aîné Frédéric, qui occupait le trône de Suède et qui dut en conséquence déléguer l'exercice du landgraviat de Hesse au prince Guillaume, celui dont le buste avait occupé les derniers instants du séjour de Monnot à Cassel. Par une lettre adressée depuis de Rome à ce deuxième fils de son regretté Mécène, Monnot annonçait, en 1731, le prochain envoi à Cassel des statues de Minerve et Flore, exécutées pour le Bain de marbre, monument dont il prédisait le renom, tout en rapportant le mérite de l'œuvre au prince qui l'avait conçue et dirigée¹. Les deux figures ainsi annoncées ont pris place dans la décoration du Bain de marbre. Celle qui représente Flore est d'une gracieuse élégance : la Minerve, au contraire, a la pose théâtrale des productions italiennes de l'époque ; elle est toutefois accostée de deux petits Génies dont les allures sont excellemment françaises. Ces deux statues sont les seules dans le Bain de marbre qui ne portent pas la signature de leur auteur. Volontiers nous attribuerions cette insouciance finale aux tristesses qui assombrirent les dernières années de l'existence de Pierre-Étienne Monnot.

Sur les quatre fils qui étaient issus de son second mariage, l'aîné, François-Alexandre, dans lequel il avait pu entrevoir le continuateur de ses talents d'artiste, s'était éteint à la fleur de l'âge et dormait en paix sous les dalles du cloître de Fritzlar. Le second, Nicolas, qui avait également manié le ciseau, trompa d'une autre façon les espérances de son père : il entra au noviciat des Jésuites, deux ans après le retour à Rome de sa famille. Les deux plus jeunes, Camille et Paul, faisaient leurs classes de grammaire à l'époque de ce même retour, et il était difficile que leur père, en raison de son grand âge, se flattât de pouvoir les diriger dans le choix d'une carrière. En même temps que ces déceptions lui rendaient l'existence amère, il eut à soutenir un procès pour la revendication d'une

¹ Christoph Von Rommel, *Geschichte von Hessen*, Cassel, 1858, Bd X, S. 155. (Indication de M. A. MARCHAND.)

somme de 6,000 écus qu'il avait envoyée de Cassel à Rome et qui se trouvait compromise par un mauvais placement. Ceux qui ont dû compter de bonne heure avec les nécessités de l'existence sont, à l'époque de la vieillesse, généralement enclins à pousser jusqu'à l'exagération le souci des intérêts matériels.

Obsédé par deux ordres d'ennuis, Monnot en vint à perdre le goût du travail, et sa santé ne tarda pas à éprouver le contre-coup de cette perturbation morale. Une rétention d'urine, dont il fut saisi vers le milieu du mois d'août 1733, lui fit endurer pendant huit jours de cruelles souffrances. Il s'éteignit le 24 de ce même mois¹, âgé de soixante-seize ans et quinze jours, consolé par le religieux espoir de participer aux récompenses célestes.

La colonie franc-comtoise de Rome ressentit vivement cette perte. Elle achevait de reconstruire son église dédiée à saint Claude, et des cryptes avaient été ménagées sous cet élégant édifice pour la dernière demeure des Comtois établis à Rome qui mériteraient bien du groupe national de leur pays d'origine². Sur la demande de Monnot vivant, la confrérie de Saint-Claude l'avait autorisé gratuitement à élire sa sépulture dans le nouveau sanctuaire. Ainsi avait-il fait par son testament dicté et signé le 5 mars 1733³. En conséquence, sa dépouille mortelle fut portée dans l'église de

¹ La date du 24 août 1733 est donnée par PASCOLI; elle est confirmée par l'acte du décès, dressé le surlendemain 26, en l'église paroissiale de *San-Lorenzo in Lucina*, dont relevait le domicile mortuaire de notre artiste. M. Luigi CANTARELLI a bien voulu faire transcrire pour moi et m'envoyer le texte de cet acte, qui est ainsi conçu :

« A di 26 agosto 1733. — Signor Pietro-Stefano MONOT, da Borgogna, di anni 78, figlio del quondam....., e marito della signora Cecilia-Francesca ALBERETTI, dimorante a strada delle Carrozze, mori nella comunione della S. M. C., munito di tutti li SSmi Sacramenti, e fu sepolto nella Ven. Chiesa di S. Claudio di Borgogna. » (*Liber Mortuorum S. Laurentii in Lucina*, fol. 163.)

Dans cet acte, Monnot a été vieilli de près de deux ans : né le 9 août 1657, il était âgé, le 24 août 1733, de soixante-seize ans et quinze jours. L'épithaphe du même artiste, que nous publions plus loin, est erronée en sens inverse : on n'y donne au défunt que soixante-quinze ans. La date même de son décès y est inexactement indiquée; *pridie nonas sextilis* signifie le 4 août, tandis qu'il aurait fallu écrire : *nono kalendas septembris*, ce qui eût désigné le 24 août. Le traicteur latin de l'épithaphe aura entendu 4 au lieu de 24 : de là son erreur.

² A. CASTAN, *La confrérie, l'église et l'hôpital de Saint-Claude des Bourguignons*, ouvrage cité, p. 201.

³ A la suite de ce travail, on trouvera le texte du testament de Monnot, d'après l'original conservé à Rome, aux Archives de l'État.

Saint-Claude, de nuit et à la lueur des torches, suivant la rite usité pour les nobles. Le lendemain matin, des obsèques solennelles lui furent faites dans ce même sanctuaire.

A cette époque, une grande situation d'artiste était généralement consacrée par des patentes de noblesse. Monnot fut donc anobli, et vraisemblablement par le pape Innocent XIII¹. Son biographe italien ne mentionne pas cette circonstance ; mais la preuve en est faite par huit empreintes armoriées qui se voient sur l'enveloppe ayant renfermé son testament. Le blason de ce cachet appartient, suivant l'usage du temps, à la catégorie des armoiries parlantes : on y voit une fasce entre deux étoiles et un petit moineau, symbole phonétique du nom de Monnot.

En dehors de la créance de 6,000 écus dont il n'avait retiré que quelques gages résultant d'une saisie, Monnot laissait une petite fortune s'élevant à 30,000 écus. Par son testament, il avait institué sa femme usufruitière de son héritage et curatrice des biens de leurs deux derniers fils, jusqu'au moment où Paul, le plus jeune, aurait accompli sa trentième année. L'avant-dernier fils se hâta de rechercher la perspective d'un tout autre héritage : peu de temps après la mort de son père, il prit l'habit bénédictin des moines de Saint-Silvestre et changea son prénom de Camille en celui de Joseph.

Monnot avait gardé pieusement le souvenir de son pays natal et de deux de ses frères qui allaient lui survivre. Pierre-Joseph avait été peut-être l'auxiliaire de ses travaux, car son testament prescrit que si ce frère revenait habiter Rome, une pension d'un écu par mois lui serait servie pendant le temps de ce séjour. A l'autre frère, Jean-Claude, âgé de soixante-dix-huit ans, son testament léguait, comme souvenir, une somme de dix écus.

Par l'une des clauses de ce testament, Monnot ordonnait la vente, au profit de son héritage, des statues et bas-reliefs, d'une valeur considérable, qui se trouvaient dans son atelier. L'une de ces œuvres d'art est entrée au Musée Capitolin de Rome : c'est la figure d'un Gladiateur qui succombe et se retourne une dernière fois contre son agresseur. Le torse, qui est fort beau, procède seul de l'antiquité : Monnot l'avait acquis et s'était ingénié à reconsti-

¹ L. SUCHAUX, *Galerie héraldo-nobiliaire de la Franche-Comté*, 1878, t. II p. 54.

tuer ce qui manquait à cette figure; mais il n'avait pu deviner qu'il avait affaire à un fragment de l'une des copies du Discobole de Myron, l'attitude de ce chef-d'œuvre n'ayant pas encore été révélée¹. Toutefois, si notre artiste, en reconstituant un Gladiateur, a involontairement trahi le sens du débris antique tombé entre ses mains, la restauration qu'il en a faite est tenue pour habile, car le plus ancien écrivain qui la signale qualifie Monnot de « célèbre sculpteur² ».

Dans l'église franc-comtoise de Saint-Claude des Bourguignons, où il avait élu sa sépulture, Monnot fondait, pour lui, sa femme et leur descendance, deux messes basses par mois et une messe annuellement chantée durant l'octave de la fête des morts. A cet effet, il légua à la confrérie comtoise deux *lieux de mont*, ou titres de rente, mais en donnant la jouissance viagère de ces valeurs à trois religieuses Ursulines, dont deux étaient ses belles-sœurs. Les offices ainsi fondés finirent par avoir leur exécution régulière, et ils figurent encore actuellement sur le *Catalogue des messes fondées* en l'église comtoise de Rome³.

¹ La figure restaurée par Monnot est ainsi caractérisée dans la *Nuova descrizione del Museo Capitolino* (Roma, 1882, p. 105-106), ouvrage dont je dois un exemplaire à la généreuse obligeance de M. le commandeur Augusto CASTELLANI : « 50. STATUA grande al vero di un Gladiatore caduto, secondo la trasformazione eseguita dal Monot di un torso del Discobulo di Mirone, che in quel tempo non era ancor conosciuto. — La testa, le braccia e le gambe sono di restauro : marmo lunese : alto m. 0,90. »

² « Nel mezzo della gran sala son cinque singolarissime statue. La più prosima all' ingresso della stanza dell' Ercole rappresenta un Gladiatore con lo scudo imbracciato, e stando con un ginocchio in terra, e con la faccia e braccio destro in alto rivolti, sembra che guardi il suo nemico e si difenda. Credono alcuni che questa rappresentasse uno de figliuoli di Niobe, de' quali ve ne sono diverse statue in alcune case di Roma. L'attitudine e la scultura sono stimabili, e fu in gran parte restaurata da monsù Monot, celebre scultore del nostro secolo, che la possedeva. » (*Indice Capitolino*, p. 25 : appendice alla *Descrizione* dall' abate Filippo TITI, Roma, 1763, in-8°.) — Cf. BOTTARI, *Museo Capitolino*, t. III, in-fol., p. 137, tav. LXIX; GUATTANI, *Monumenti antichi*, ann. 1784, p. IX; DE CLARAC, *Musée de sculpture*, t. V, p. 135, et atlas, pl. 858 A.

³ J'ai publié ce *Catalogue*, à la suite de mon étude sur *Saint-Claude des Bourguignons*, dans les *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, 5^e série, t. V, 1880, p. 252-256. — Je ne sais si des réserves sont intervenues, quant à la célébration des messes fondées, lors de l'aliénation récente, par le gouvernement de la République française, de l'église et de l'ancien hospice de Saint-Claude. Cette aliénation, consommée le 21 juin 1886, a fait passer l'ancienne église nationale des Comtois entre les mains de la Congrégation des prêtres du Très-Saint Sacre-

Comme encadrement pour son tombeau, Monnot avait choisi une fausse porte ménagée dans l'architecture de cette église, et il espérait que son épitaphe y serait surmontée d'un buste reproduisant ses traits. Les nombreuses clauses restrictives qu'il avait introduites dans son testament, au point de vue de la conservation de son héritage, firent peut-être obstacle à l'accomplissement de ce vœu. Toutefois ses deux fils entrés en religion, le Jésuite et le Bénédictin, obtinrent de la confrérie franc-comtoise que, dans le dallage de l'église où reposait leur père, la place d'honneur serait occupée par une plaque de marbre, sur laquelle ils firent graver une épitaphe latine dont voici la traduction :

« A la mémoire de Pierre-Étienne MONNOT, d'Orchamps-Vennes au Comté de Bourgogne, citoyen de Besançon, architecte éminent de son temps, sculpteur fameux par des ouvrages exécutés avec une rare perfection, également chéri de sa famille et de ses concitoyens, qui vécut soixante-quinze ans : tempérant, doux, irréprochable dans ses mœurs, il mourut la veille des nones du mois d'août de l'an 1733 ; ses fils Nicolas et Joseph, les plus affligés de la douleur commune, ont élevé à leur père bien-aimé ce monument dans une place généreusement accordée par la Nation Comtoise ¹. »

ment. Le décret rendu en conséquence par le Cardinal-Vicaire, à la date du 1^{er} août 1886, se trouve dans la brochure intitulée : *Un nouveau trône eucharistique à Rome* (par le R. P. TESNIÈRE), Bruxelles (1886), in-8°.

MEMORIE

PETRI. STEPHANI. MONNOT

ORCAMPTEVENNIS

EX. BURGUNDIÆ. COMITATU. DOMO. BISANTIO

ARCHITECTI. SUI. ÆVI. INSIGNIS

SCULPTORIS. CÆLÆTIS. AFFABRE. OPERIBUS

MEMORABILIS

VIRI. DE. SUI. ET. CIVIBUS. BENE. MERENTIS

QUI

VIXIT. ANNIS. LXXV

FRUGI. COMIS. MORUM. INTEGER

DECESSIT. PRID. NON. SEXT. A. MDCCXXXIII

COMMUNI. MORORE

NICOLAUS. ET. IOSEPH. MOETISSIMI

LOCO. LIBENTER. A. NATIONE. DATO

POSUERUNT

PATRI. PIENTISSIMO

Nel pav. di mezzo.

(Vinc. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese di Roma*, t. III, p. 187.)

En terminant la biographie de Monnot, Lione Pascoli, qui l'avait intimement connu, a fait de lui le portrait suivant : « Il était court de taille et large de carrure, avait une belle et noble physionomie qui s'associait à de non moins belles et nobles manières. Il portait des vêtements d'une dignité et d'une propreté irréprochables, était toujours coiffé d'une perruque, ne se montrait jamais sans une épée au côté et sans une canne à la main. Il ne sut pas reculer devant la fatigue, fut ardent et courageux dans la poursuite des entreprises qu'il avait en tête, travailla comme dix à leur réalisation. A cet égard, il suffira de rappeler ses travaux accomplis à Cassel et de signaler vingt bas-reliefs, représentant les diverses Vertus, qui sont à vendre dans sa maison et font partie de son héritage. »

Au point de vue de sa valeur d'artiste, Monnot mérite un rang distingué parmi les maîtres de l'École française de sculpture. Toujours ingénieux et souvent élevé dans ses conceptions, il eut pour les réaliser un ciseau remarquablement doué de savoir et d'adresse. S'inspirant dans une mesure égale des chefs-d'œuvre de l'art et des réalités de la nature, il parvint à se créer un style dont l'élégance généralement pondérée contraste, à son honneur, avec le faux goût auquel sacrifiaient la plupart de ses confrères de l'Italie. Si, par aventure, la contagion lui a fait commettre quelques fautes d'incorrecte élégance, il les a toujours compensées dans le même ouvrage par des fragments traités avec une science de bon aloi. Pour être fières ou gracieuses, ses statues ne cessent jamais d'être vivantes : quelques-unes semblent même reproduire fidèlement le visage du modèle qui avait posé devant l'artiste. Toutefois, ces visages, aux traits réels, sont délicatement modifiés par une note d'expression, qui s'harmonise bien avec le caractère général de chaque statue. Cet équilibre est remarquablement atteint dans deux des figures de la décoration du Bain de marbre, le *Faune chasseur* et la *Bacchante*, figures palpitantes de vie et charmantes d'entrain. Mais c'est principalement dans les tableaux en relief que le talent de Monnot se révèle avec toute la richesse de ses moyens. Les huit grands bas-reliefs du Bain de marbre sont composés avec une entente habile de ce genre, où, suivant l'expression d'un ancien maître¹,

¹ Thomas REGNAUDIN, *L'art de traiter les bas-reliefs* : dans les *Conférences de*

« se marie le dessin géométral du sculpteur, dans les figures posées sur le devant, avec le dessin perspectif du peintre dans les figures posées sur le fond ». Celui de ces tableaux de marbre qui arrête le plus habituellement les visiteurs, *Diane et la nymphe Calisto*, est étincelant d'esprit gaulois, à la façon des meilleurs contes du bon La Fontaine. Dans les tableaux en relief aussi bien que dans les statues isolées, Monnot excelle à représenter les figures enfantines : Anges, Génies ou Amours, ses bambins sont ravissants de naïveté, d'intelligence ou de malice, et leurs petits corps potelés captivent la tendresse du spectateur. Rien n'est plus amusant que l'effroi du petit Apollon et de la petite Diane, à la vue des grenouilles qui dansent autour de Latone offensée. En dehors des qualités de premier ordre qui recommandent ses nombreux ouvrages, Monnot peut être envisagé comme l'un de ceux qui ont le plus efficacement servi à faire apprécier par l'étranger le génie artistique de la France. A ce titre, ses compatriotes lui devaient un souvenir de gratitude : j'ai cru ne pouvoir mieux payer cette dette qu'en mettant dans le plus grand jour possible son existence, car ce fut celle d'un artiste convaincu, d'un travailleur passionné, d'un homme aimable et intègre.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES OUVRAGES CONNUS
DE PIERRE-ÉTIENNE MONNOT.

1682. — *Dessin d'une boiserie* pour la chapelle de l'hôtel de ville de Besançon (détruite).
1687. — *Statue de la Vierge portant l'Enfant Jésus*, dite *Notre-Dame du Cordon bleu*, pour l'église de Saint-Vincent de Besançon (détruite).
1688. — *Copie en marbre* de la statue antique de *Jules César*, du Musée du Capitole, pour le compte du gouvernement de Louis XIV.
- 1690-1699. — *La Nativité du Christ* et *la Fuite en Égypte* : deux bas-reliefs en marbre, dans la chapelle de Saint-Joseph en l'église de Sainte-Marie de la Victoire à Rome ; ouvrages commencés en 1690 et signés seulement en 1699.

l'Académie royale de peinture et de sculpture, recueillies et annotées par HENRI JOUIN, p. 115.

1692. — *Bacchus faisant désirer un raisin à un petit Faune*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
1692. — *Léda et le cygne amoureux*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
1695. — *ANGES* en marbre élevant le monogramme du Christ, dans le couronnement de la chapelle de Saint-Ignace au Gesù de Rome.
1696. — *Délivrance miraculeuse de prisonniers chrétiens* : bas-relief en bronze doré, dans la même chapelle.
1696. — *Buste* en marbre du prince *Livio Odescalchi*.
1696. — *Bas-reliefs* pour la décoration du *Palais Odescalchi*, à Rome.
- 1697-1700. — *Tombeau* en marbre du pape *Innocent XI*, à Saint-Pierre de Rome.
1698. — *Mercure avec l'Amour*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
1698. — *Apollon vainqueur de Marsyas*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
1699. — *Statue* en marbre, à mi-corps, du cardinal *Savo Millini*, dans la chapelle de Saint-Nicolas, en l'église de Sainte-Marie du Peuple à Rome.
1700. — *Bustes* en marbre de *John*, cinquième comte *d'Exeter*, et de *Anne de Cavendish*, sa femme, à *Burghley House* (Grande-Bretagne).
- 1700-1704. — *Deux enfants endormis* : vraisemblablement deux des enfants du comte d'Exeter, groupe en marbre, à *Burghley House*.
- 1700-1704. — *Sainte Famille*, groupe en marbre, à *Burghley House*.
- 1700-1704. — *Andromède enchaînée au rocher*, statue en marbre, à *Burghley House*.
- 1700-1704. — *Tombeau* en marbre de *John*, cinquième comte *d'Exeter*, et de *Anne de Cavendish*, sa femme, dans l'église de Saint-Martin à *Stamford* (Grande-Bretagne).
1704. — *Saint Pierre*, statue colossale en marbre, à Saint-Jean de *Latran*.
1705. — *Saint Paul*, statue faisant pendant à la précédente.
1708. — *Vénus et Cupidon*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
1710. — *Renommées* en marbre pour le tombeau du pape *Grégoire XV*, à Saint-Ignace de Rome.
1711. — *Deux Chérubins*, en marbre, pour le maître-autel de Sainte-Marie sur *Minerve* à Rome (disparus).
1712. — *Latone, avec Apollon et Diane enfants*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
1712. — *Narcisse résistant à l'Amour pour se contempler lui-même*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1714. — *Bustes du landgrave Charles de Hesse-Cassel et de Marie-Amélie de Courlande*, sa femme défunte, au *Museum Fridericianum* de Cassel.
1716. — *Faune Chasseur*, statue en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
1716. — *Bacchante*, statue en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
1720. — *Pâris tenant la pomme*, statue en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
- 1712-1728. — *Huit grands tableaux* en relief, deux cheminées avec médaillons et figures en pied, huit bas-reliefs dans les compartiments d'une coupole : le tout en marbre et décorant le *Marmorbad* de Cassel.
1728. — *Stèle funéraire* de François-Alexandre Monnot, fils de Pierre-Etienne, en marbre de diverses couleurs, dans le cloître des Franciscains de Fritzlar, près de Cassel.
1728. — *Buste* en marbre du prince Guillaume de Hesse-Cassel, au *Museum Fridericianum* de Cassel.
- 1729-1730. — *Flore et Zéphire*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
- 1729-1730. — *Minerve protectrice des arts*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.
- (?) — *La Vérité démasquant la Fausseté*, groupe en marbre attribué à Monnot, au *Museum Fridericianum* de Cassel.
- (?) — *Apollon et Marsyas*, groupe en marbre dans le style réaliste, attribué à Monnot, au *Museum Fridericianum* de Cassel.
- (?) — *Vingt bas-reliefs* représentant les diverses *Vertus*, compris dans la succession de Monnot.
- (?) — *Pietà*, bas-relief en terre cuite, légué par Monnot à Francesco Savarelli, l'un de ses exécuteurs testamentaires.
- (?) — *Sainte Famille*, bas-relief en terre cuite, légué par Monnot à Antonio Valeriani, son second exécuteur testamentaire.
- (?) — *Gladiateur succombant*, torse antique complété par Monnot : statue en marbre au *Museo Capitolino* de Rome.

Auguste CASTAN,

Correspondant de l'Institut (Académie des
Inscriptions et Belles-Lettres), Membre
non résident du Comité.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

TESTAMENT DU SCULPTEUR PIERRE-ÉTIENNE MONNOT.

Rome, 5 mars 1733.

(Archivio di Stato di Roma, fra gli atti del notaio Salvatore Papanozzi, vol. 5212.)

Nel nome della S. S. TRINITA : PADRE, FIGLIULO, e SPIRITO SANTO. Amen.

Considerando, io Pietro Stefano MONNOT, figlio del *quondam* altro Stefano, cittadino di Bisenzona in Borgogna, che è stabilito ad ogni uomo dovere una volta morire, et essere incerto l'ora e punto in cui l'Altissimo vorrà chiamarsi all' altra vita, e volendo prima della morte mia, per quanto permette l'innana condizione, comporre in buon ordine i miei interessi, e disporre di quelle sostanze che la divina Bontà mi ha concesse in questa vita, per troncane ogni occasione di disturbo tra' miei successori, ho determinato adesso, che per la Dio grazia mi ritrovo sano di mente, e di tutte le potenze dell' anima e sensi esterni, benchè infermo di corpo e giacente in letto, fare il mio ultimo nuncupativo testamento, che di ragione civile dicesi senza scritti, con fede di mia spontanea e deliberata volontà, faccio e dispongo nel seguente modo, cioè :

Primieramente raccomando l'anima mia all' Omnipotente Iddio suo Creatore, alla Beatissima Vergine Maria, à S. Michael arcangelo, al mio S. Angelo custode, à S. Pietro apostolo, à S. Francesco Saverio, à S. Benedetto, à S. Geltruda et à tutti gl' altri Angeli, Santi e Sante del Paradiso, supplicandoli a concedergli e rispettivamente impetrargli un benigno et universal perdono delle colpe commesse, affinchè sia fatta degna del godimento dell' eterna Gloria.

Il mio corpo poi fatto cadavere, voglio che sia seppellito nella V. Chiesa di S. Claudio de' Borgognoni di Roma, con quelle pompe funebre che parerà e piacerà all' infrascritta mia erede usufruttuaria. E nella mattina che il mio cadavere starà esposto, voglio che si facino celebrare, in suffragio dell' anima mia, nella suddetta Chiesa, ò in altre che riusciranno comode da eleggersi da detta mia erede usufruttuaria, n° cinquecento messe basse di requie, oltre la messa cantata, e le solite messe in S. Gregorio, in S. Prassede alla Colonna di Nostro Signore, in S. Maria Liberatrice et in S. Lorenzo fuori delle mura. E non potendosi compire tal celebrazione in detta mattina, voglio che possa e debba compirsi ne' giorni assequenti; perchè così.

Item, per raggione di legato et in ogni altro miglior modo, lascio al Ven. Oratorio del Ristretto de' SS. Angeli Custodi, sopra l'Oratorio detto del P. Garavita di Roma ¹, scudi cinquanta, moneta, per una sol volta, per servizio delle fabbriche che occorressano farsi; perchè così.

Item, per raggione di legato et in ogni altro miglior modo, lascio à suor Serafina e suor Veronica Alberetti, mie cognate, monache professe nel V. Monasterio detto delle Vergini de Roma ², l'usufrutto di due luoghi di monte ³, loro vita naturale durante, e morendo una, la porzione della defonta s'accresca e ricada all' altra superstite, e morte ambidue, voglio che il fruttato di detti luoghi due di monte ricada a suor Ippolita Riccioni, di loro cugina, monaca professa nel medesimo Monasterio, pregandole à ricordarsi dell' anima mia nelle loro orazioni, perchè così. E morte le suddette tre monache, voglio che la proprietà et usufrutto di detti due luoghi di monte ricada alla detta V. Chiesa di S. Claudio della Nazione Borgognona di Roma, col peso di far celebrare in perpetuo, per suffragio dell' anima mia, di mia moglie, de' miei descendent, e secundo la mia intenzione, due messe basse ogni mese et una messa cantata dentro l'ottavario de' Morti : qual celebrazione doverà farsi all'altare privilegiato di detta Chiesa, qual celebrazione di messe doverà principiare dal mese in cui, con la proprietà di detti luoghi di monte, si consolidarà a favore di detta V. Chiesa il fruttato de' medesimi, per morte dell' ultima superstite delle dette tre monache, e non altro. Supplicando li signori Amministratori di detta Chiesa e la V. Congregazione di essa a voler permettere, senza alcuno impedimento, che venga collocato il busto del mio deposito con lapide sepolcrale nella porta finta che resta nella parte laterale di detta Chiesa, verso la strada che vâ alla Chiavica del Bufalo, à tenore della gratuita e benigna concessione già fattami con special decreto da detta V. Congregazione; perchè così.

Item, per raggione di legato et in ogni altro miglior modo, lascio alla signora Cecilia Alberetti, mia diletissima consorte, tutti gli abiti ad uso di donna da me fattili e da essa ritenuti; perchè così.

¹ *Le Ristretto degli Angeli* était la chapelle d'une congrégation de jeunes gens qui, sous la direction de l'un des Jésuites du Collège romain, s'exerçaient à la musique religieuse. Cette chapelle faisait corps avec l'*Oratio del P. Caravita*, local privilégié des excentricités dévotes. (MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, t. XIV, p. 190-193; DUCLOS, *Voyage en Italie*, t. IX de ses *Oeuvres*, p. 300-303.)

² Ce monastère était le couvent des Ursulines de Rome.

³ « Les lieux de mont », écrivait DUCLOS, « répondent à nos rentes sur la ville. » — Le regretté sénateur ERCOLE RICOTTI m'en avait donné cette définition très-précise : « Quando il Pontefice avea bisogno d'un capitale, costituiva un debito

Item voglio et ordino che se mai in alcun tempo tornasse in Roma Pier-Giuseppe Monnot, mio fratello, si diano al medesimo, in tempo della sua permanenza in Roma, scudo uno il mese, durante la sua vita e detta permanenza, et non altro.

Item, per ragione di legato come sopra, lascio a Gio-Claudio Monnot, altro mio fratello, scudi dieci moneta, per una sol volta; perchè così.

Item voglio, ordino e comando che, subito seguita la mia morte, si facci essatto inventario di tutti li miei beni mobili, luoghi di monte, supellettilli, argenti e gioie, quali gioie consistono in un alamaro da petto di diamanti ¹, un vezzo di perle scaramazze grosso ², un paro di pendenti con perle fatte a pera ³, un anello di diamanti a rosetta ⁴, et un altro anello di smeraldi ⁵, e d'ogn' altra cosa che si troverà nella mia eredità: dando facoltà all' infrascritti miei erede usufruttuaria e esecutori testamentarii, anzi espressamente gli ordino, che tutte quelle cose che essi giudicaranno superflue al bisogno e convenienza dell' infrascritti miei eredi, e specialmente le figure, statue, bassi-rilievi, modelli di creta e gesso, et altre opere che sono di valore considerabile, debbano da essi venderli per prezzo commerciale e reperibile, e questo rinvestire in tanti luoghi di monte camerali non vacabili, censi perpetui o beni stabili, ad arbitrio della medesima erede usufruttuaria e dell' infrascritti miei esecutori testamentarii, a beneficio e comodo dell' infrascritti miei eredi; perchè così.

In tutti poi e singoli altri miei beni, mobili, stabili, luoghi di monte, tenimenti, ragioni, azioni, crediti, nomi di debitori et altri qual si siano di qualunque sorte, specie, qualità e quantità, presenti e futuri, in qualunque luogo e dominio posti et esistenti, et à me testatore in qual sia modo spettanti et appartenenti, e che mi potessero spettare et appartenere in avvenire, mia erede usufruttuaria faccio, istituisco e voglio che sia la suddetta signora Cecilia Alberetti, mia consorte, unitamente et assieme con Camillo e Paolo suoi e miei figli, alla quale lascio anche la tutela e cura de' medesimi nostri figlioli, da durare fino a tanto che detto Paolo, il più minore d'età, averà compito l'anno trentesimo di sua età: dopo il qual tempo cessi e termini la tutela e cura; con che però detta signora Cecilia, durante la detta tutela e cura, sia tenuta et obligata, ogni anno et in fine di ciaschedun'anno, rendere esatto e fedel conto dell'entrata et

sù una rendita dello Stato: i creditori vi concorsevano per somme fisse che si chiamavano *luoghi*; de' quali altri erano vacabili, cioè ammortizzabili, altri no. »

¹ Agrafe de poitrine en diamants.

² Collier de perles baroques.

³ Pendants de perles en forme de poire.

⁴ Anneau de diamants à rosette.

⁵ Anneau d'émeraudes.

uscita di tutta la mia eredità in mano dell' infrascritti miei esecutori testamentarii, et, in mancanta di essi, di persona da deputarsi dal giudice. Per maggior cautela, voglio che la signora Cecilia sia tenuta et obligata ritenere un libro tutelare, in una parte del quale doverà notare tutte l'entrate e rendite della mia eredità, e nell'altra parte di detto libro tutte le spese e pagamenti che si faranno per detta mia eredità e per detti miei moglie e figli, acciò detti esecutori testamentarii possino con facilità rivedere e riconoscere tutte le spese et entrate, et occorrendo dare una regola fissa del modo con cui si debba regolare detta mia eredità, volendo che tutti l'avanzi si debbano investire in tanti luoghi di monte camerali non vacabili, censi perpetui o beni stabili, in augumento di detta mia eredità. Per il qual rendimento de conti, voglio che basti l'approvazione di detti esecutori testamentarii da farsi da essi in piè delle partite di detto libro tutelare, con la loro semplice sottoscrizione; perchè così.

Cessata poi che sarà detta tutela e cura, volendo detta signora Cecilia convivere con detti nostri figlioli, voglio che abbia assieme con i medesimi il suo congruo mantenimento di vitto, vestito et abitazione, con dovere però, tanto durante la tutela e cura, quanto doppio, contribuire la medesima al suo mantenimento li frutti della sua dote e quarto dotale; e non volendo la medesima accettare la detta tutela e cura, o accettata imneiarla, in maniera che non volesse coabitare con detti nostri figli, voglio che la medesima debba avere e conseguire dalla mia eredità la somma di scudi dodici il mese, sua vita naturale durante, compresi in detta somma li frutti della sua dote e quarto dotale; perchè così.

In caso poi che la medesima signora Cecilia non servasse vita vedovile e si rimaritasse, in tal caso, privo la medesima del detto usufrutto della tutela e cura di detti miei figlioli e del suddetto mestruo legato; volendo che se gli restituisca la sua dote, quarto e vedovile, et non altro.

Miei eredi poi proprietari in tutti singoli beni suddetti faccio, istituisco e voglio che siano Camillo e Paolo, miei diletissimi figli avuti con detta signora Cecilia, mia moglie, per ugal porzione; e morendo ciascuno di detti miei eredi senza figli legittimi e naturali e nati da legittimo matrimonio, sustituisco l'altro superstite per via di reciproca sostituzione. Come anche se ciascuno di detti miei eredi passasse alla religione claustrale, in tal caso, chi eliggerà simil stato possa solamente conseguire dalla mia eredità quel tanto occorrerà per le prime spese, e scudi venti annui per suo livello, sua vita naturale durante, e non altro, et la sua porzione s'accresca a quelli o quello che tirerà avanti la casa nello stato secolare, come che deve esser soggetto a gravissime spese che causa lo stato conjugale. dandosi il caso che Nicola, altro mio figlio, uscisse (che Iddio non pe metta) dalla V. Compagnia di Gesù, dove presentamente si trova, sen

farvi la solita professione, di maniera che resti anch'esso nel secolo, in tal caso istituisco anche il medesimo erede per ugal porzione assieme con detti Camillo e Paolo, con le stesse sustituzioni e condizioni con le quali ho istituito essi Camillo e Paolo sopra espresse, e con altre condizioni et altro che esprimerò in appresso; e non altro.

Proibisco inoltre alli suddetti miei eredi proprietari qualunque sorta di vendita et alienazione de' miei beni ereditarii, sotto pena di caducità, da incorrersi ipso facto da chi contravverrà a questa mia disposizione; e se stando inoltre li medesimi a vivere unitamente col santo timor di Dio, ad amarsi vicendevolmente et ad amare et rispettare con ossequio detta loro madre, affinchè siano degni di partecipare delle divine Benedizioni.

E caso che ciascuno de' miei eredi, come sopra istituiti, commettesse (che Dio non voglia) qualche delitto per il quale dovessero confiscarsi li suoi beni, in tal caso il delinquente, dieci giorni prima del commesso delitto, sia e s'intenda privato e decaduto, conforme io adesso, per allora e per dieci giorni prima come sopra, lo dichiaro privato e decaduto, e privo da ogni e qualunque comodo della mia eredità, e la sua porzione voglio che s'accresca agli altri miei eredi. Ma in caso poi che il medesimo delinquente venisse in grazia del Principe, voglio che ritorni al possesso e godimento della sua porzione della mia eredità, a riserva de' frutti percetti da gli altri eredi in tempo della sua contumacia, quali non possa in verun conto ripetere, sotto pena di caducità. E questa disposizione faccio non in odio del fisco, ma perchè desidero che detti miei eredi vivino nel santo timor di Dio e nella buona grazia del Principe.

Come anche se ciascuno di detti miei eredi s'accasasse con qualche persona infame, vile o diseguale alla loro condizione, voglio che immediatamente decada del comodo della mia eredità; perchè così.

Item voglio, ordino e comando che chi di detti miei figli et eredi istituiti diventarà sacerdote secolare, non possa dalla mia eredità conseguir altro che la legitima che de jure gli spetta sopra li miei beni, et il de più spetti e debba spettare a quello o quelli che averanno prisa moglie, atteso che questi sono soggetti a spese più gravi; perchè così.

Esecutori poi di questa mia ultima volontà nomino il sign. Francesco Savarelli, del *quondam* Pompeo, da Rieti, et il sign. Antonio Valeriani, curiale in Roma, alli quali do e concedo ogn' ampla et amplissima facoltà di dare e far dare pronta esecuzione alla medesima; sperando che, per l'attenzione, bontà et esperienza de' medesimi, la mia eredità et eredi riceveranno sommo vantaggio; alli quali, in segno della cordialità, a rissimo delli incomodi che doveranno soffrire, per raggione di legato et in n' altro miglior modo, lascio, cioè: a detto sign. Savarelli un bassorilievo in creta cotta rappresentante la *Pietà*, con cornice dorata, et a

detto sign. Valeriani altro simile rappresentante la *Sacra Famiglia di Christo*, con cornice bianca; pregandoli ad accettare si tenue dimostrazione in contrasegno del mio buon animo verso di loro.

E questo dico, dichiaro e voglio che sia il mio ultimo testamento, ultima volontà e disposizione, quale voglio che vaglia per ragione di testamento nuncupativo senza scritti; e se per tal ragione non valesse, voglio che vaglia per ragione di codicilli, donazione per causa di morte, e di qualunque altra ultima volontà di ragione valevole: cassando et annullando ogni e qualunque altro testo, codicilli, donazione per causa di morte, e qualsivisa altra ultima volontà e disposizione da me sin al presente fatta e benchè concepita sotto qualsivisa parole e clausole derogatorie; volendo che la presente prevalga ad ogni altra in ogni miglior modo: dichiarando aver fatto io scrivere il presente da mano a me fedele, che da me letto e riletto, e trovato in tutto e per tutto conforme alla mia volontà, l'ho sottoscritto di mia propria mano.

In Roma, giorno di 5 marzo 1733.

Io Pietro-Stefano MONNOT, mano propria.

[Il soprascritto testamento era chiuso con sette sigilli di cera rossa, con questa impronta: scudo decorato d'una fascia in mezzo, con due stelle in capo ed uno passerino in punta.]

II

DI PIETRO MONNOT

Da Lione PASCOLI.

(*Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, vol. II;

Roma, 1736, in-4°, p. 487-498.)

Non altramente i semi sparsi in fertile ed adattato terreno tosto germogliano, e non guari poi stanno a dilatar la stirpe di loro spighe, che produce, e moltiplica ne' fanciulli suo frutto la fecondità della mente e la vivacità dell'ingegno. Ned altrimenti di subito sfuma svapora, e svanisce il brio, e'l fuoco loro, se non si mettono sotto rigorosa ed accorta disciplina, e custodia di vigilanti maestri, che lo spirito de' liquori tratto dal lambicco, se non si rinchiude e suggella strettamente in cristalli. Conoscendo assai bene questa verità, Stephano, padre del nostro Pietro, che cittadino era di Besansone, ed ivi si esercitava nella scultura, e conoscendo assai bene altresì l'indole svegliata ed il natural pronto di lui, c'è adì 9. d'agosto degli anni 1658, in Orcampthenvenne, piccolo villaggio li quella diocesi, nato era, non si contentò di fargli n'ell'età de' due int.

gnare da un buon sacerdote suo vicino a leggere e a scrivere; ma, per tenerlo più stretto e men divagato, volle poi da se dargli lezioni di disegno e fargli maneggiar lo scarpello. Non istette molto a vederne il profitto, perchè di tredici abbozzò una statua sul di lui modello, e di quindici altre scolpi d'invenzione. Pareva certo cosa maravigliosa, e poco men che vicina a prodigio, e tutta la città concorsa a vederla, se ne rallegrava di cuore col padre, egli pronosticava, la veloce passata, che dava senza dubbio a vedere la bella aspettativa del figlio.

Nè s'ingannò, conciossiachè talmente in altre due, che ne fece s'abilitò, e s'impraticò, e tanta rinomanza acquistò, che fu chiamato in vari luoghi della Contea a farne altre in cui uscito pure ad onore, e tornato in patria superò tosto il padre; e messosi a studiare architettura, costruì nella stessa Contea diversi altari.

Indi volendo veder lavorare qualche più esperto maestro, andò a trovare il Dubois a Digione, che con grido vi dimorava. Compiuti aveva giusto vent'anni, quando statone uno sotto la di lui direzione, partì per Parigi, ed ivi pure cercò de' migliori, ed indefessamente sempre colla scorta loro applicando, altri due vi si trattenne. Tornò poscia in patria a rivedere il padre, i parenti, e gli amici, con pensiero di fermarvisi assai poco; ma impegnatosi a certe statue, vi stette più che non credeva, benchè non abbandonasse mai il lavoro, e finitele, partì di bel nuovo per Parigi. Stettevi allora fino ai trenta, e lasciatevi molte belle memorie, ritorno in patria, ed immediatamente si trasferì a Roma.

Ebbe subito arrivato, perchè con curiosità, e con desiderio vi si aspettava, varie incumbenze, e soddisfece primieramente a quella che gli fu data dal direttore dell'Accademia di Francia, dove in bianco e grosso marmo ritrasse Giulio Cesare da quello di Campidoglio.

Tolse susseguentemente casa a pigione, ed aprì pubblica scuola, ritenendo seco diversi giovani, che gli ajutarono a compir gli altri impegni contratti nell'arrivo.

Ornava allora il Capocaccia la sua cappella alla Madona della Vittoria, ed avendo data a far l'opera dell'altare dedicato a S. Giuseppe a Domenico Guidi, diede quella de' due laterali al nostro Pietro. Stava, mentre s'aspettavano i marmi, facendo i disegni, e fattili, e mostratiglieli, riportò l'approvazione sua non meno che degl'intendenti suoi amici, e mise mano a' modelli. Andava giornalmente il Capocaccia a vederli, e tanto più volentieri v'andava, quantocchè volentieri, e con assiduità e presenza, vi stava sempre attorno l'artefice per sollecitamente compirli. Strinse in quell'occasione confidente amicizia; ed essendo questi ameno ed allegro, e quelli pur amando l'amenità e l'allegria, spesso anche insieme si divertivano ne' giorni di festa. Compiuti che furono, andarono molti

professori a vederli, e molti amici vi condusse anche il Capocaccia, che ne rimase contentissimo, e gli ordinò di mettere immediatamente mano a' marmi; conforme ve la mise. Se molti professori iti erano a vederlo prima lavorare, assai più ve n'andaron dopo, ed allorchè stavan per finirsi di scolpire, e finiti, ed allogati che furon ne' siti, rappresentando l'uno la *Natività*, l'altro la *Fuga in Egitto*.

Meditava già di fare una gross' opera, e trar voleva i soggetti dalle *Metamorfosi* d'Ovidio, e fatti i disegni d'alcuni, fecene anche i modelli, ed abbozzò susseguentemente i marmi; ed a tempo perduto, o quando non era ad altri di premura applicato, o quando da questi annojato svariar si voleva, vi lavorava, e ne tirò a fine a poco a poco, ed in progresso di tempo sino a dieci, siccome a suo luogo diremo per non uscir ora della cronologia del racconto.

Ebbe trattando ordine di scolpir le statue di due angeli pel ricco e magnifico altare della cappella di S. Ignazio al Gesù, per cui altre ne scolpivano altri primari professori, e son quelle stesse che sostengono la targa di cristallo. Ruscirono di tanta soddisfazione di chi gliel'aveva ordinate, e talmente anche agl' intendenti piacquero, che ordinato gli fu il modello del basso-rilievo, che in metallo vi rappresenta il Santo che libera alcuni prigionj, e piacque non meno di quelle.

Lavorava perciò allegramente e di voglia, ne i lavori gli mancavano; perchè avendo presa servitù co' primari personaggi ognuno gliene commetteva, e molti gliene commise D. Livio Odescalchi, che più di tutti lo prese a proteggere. Commisegli imprima il suo ritratto, e fattogliene subito in un batter d'occhio quasi il disegno, ne rimase sommamente ammirato, perchè lo vide finito allorchè credeva che appena l'avesse cominciato. Quindi aggiustatolo meglio, e per la somiglianza, e per la correzione, con agio a suo gusto, l'effigiò in marmo, e lo mise una matina, prima di pranzo, sopra la stessa tavola dove doveva desinare. Ito per mettersi, e vedutolo finito quando men ci pensava, e domandato di Pietro, e dettoglisi ch'era partito, lo mandò tosto a cercare, con ordine che subito v'andasse, ed immediatamente trovatosi v'andò, e non avendo ancor cominciato a mangiare, perchè stava osservando il ritratto, volle, tuttochè pranzato avesse, che sedesse e ripranzasse seco. E vedendo che poco o nulla mangiava, perchè si trattava in casa sua lautamente, e per conseguenza aveva ben mangiato, l'invito pel giorno seguente; ed andatovi, lo fece bere e mangiare allegramente, e fatte avendogli mill' altre cortesie e finezze, gli ordinò alcuni bassi-rilievi istoriati, dandogli i soggetti che voleva che rappresentassero. Impiegovvi, per vero dire, tutta l'attenzione ed ogni particolare esattezza, ne vi ritirò mai le mani sino a non gli ebbe perfettamente al lor fine ridotti, ne D. Livio s'asteneva

d'andare a vederli finire. Fattilisi portare ed allogar nella celebratissima sua galleria tra l'altre sculture rare e preziose, degne certo di qualunque gran monarca, conforme degne sono di chi è così grande che tiene a vile qualsivoglia terrena grandezza, e volge le spalle alle primarie monarchie d'Europa, che le comprò. Ultimamente, gli disse che avendo risoluto d'ornare il sepolcro della S. M. d'Innocenzo, suo zio, voleva che ne facesse il disegno. Ubbidì prontamente, e fattine alcuni, altri ne fece fare D. Livio per sua soddisfazione ad altri, e scelse, secondo la voce comune, quello di Carlo Maratti, quantunque più d'una volta asseverantemente m'abbia detto Pietro che scegliesse e gli facesse metter in opera il suo. Checchè di ciò sia, lasciando la verità al suo luogo e la libertà ad ognuno di credere quel che gli pare più verisimile ed uniforme alla maniera de' due professori che lo contrastano, dirò che Pietro ne fece il modello, e che secondo questo da suo pari condusse tutta l'opera nel modo che nella gran chiesa del Vaticano presentemente si vede.

Terminato questo, principiò il modello del ritratto del cardinal Melini, e finitolo, e scolpito dappoi il marmo, lo collocò nella sua cappella alla Madonna del Popolo.

E mentre ve lo stava collocando, capì il conte Exester, Inglese, che vedutolo gli piacque assai, ed avendo a lungo discorso seco, gli disse ch'è pur gli avrebbe fatto fare qualcosa. Andò dunque indi a pochi giorni a trovarlo all'Arco della Ciambella, ove abitava ed aveva lo studio, e comunicatogli il suo desiderio, convennero del prezzo, e si stabilì il lavoro, che consisteva in un monumento col di lui ritratto e della moglie, con cinque altre statue grandi, ed una piccola, che mandar voleva ad un suo feudo. Non potè così presto servirlo come bramato avrebbe, perchè doveva far di fretta cert' altro ritratto, fecegliene bensì alcuni disegni, che molto gradì, e sceltone uno, lo pregò a cominciare, quanto sollecitamente potesse il più, il modello. Promisegli, che tostocchè sbrigato si fosse di quello nient' altro fatto avrebbe che questo; e così fu, perchè gli mantenne puntualmente la parola. Andava sovente a vederlo, e trovandolo sempre indefesso al lavoro molto, e molto se ne compiaceva, e mandava poscia or d'una galanteria, ora d'un'altra, a regalarlo. Non volle partir di Roma finchè non fu interamente compito, e stato vi sarebbe ancora fino all'intero compimento dell'opera, se conosciuto non avesse, che doveva necessariamente esser lunga, e che dal modello non si poteva allontanare. Lasciatolo perciò ben fornito di danaro, e portato co il disegno, partì, e diverse volte da diversi luoghi gli scrisse finchè erminato il viaggio, che posto s'era in cuore di fare, giunse a Londra. ivi pure gli scrisse, ne manco mai di scrivergli di quando in quando, .antunque data avesse prima di partire a più d'uno incumbenza di solle-

citarlo sino all'avviso della terminazione. Acconciatasi susseguentemente con diligenza nelle casse, fu imbarcata, conforme ordinato aveva, a Ripagrande, e d'ivi nel modo concertato spedita in Inghilterra, dove giunse con piena sua soddisfazione.

Aveva la S. M. di Clemente XI già risoluto di far adornare di quadri e di statue la navata grande di S. Giovanlaterano, come altrove abbiain detto, e due ne commise al nostro artefice, e son quelle che nelle prime due opposte nicchie rappresentano S. Pietro e S. Paolo, le quali se precedettero nella dignità, e nel posto poco rimasero in dietro alle migliori nel pregio e nella stima. E siccome in tutte le cose anche bellissime esser vi deve il più, e men bello fu più stimata quella che questa, e tal la giudicò allorchè le vide lo stesso pontefice.

Erasi, mentre ne stava facendo i modelli, finalmente accasato con Anna-Maria Fittoli, pronipote del mentovato Capocaccia; e si era contentato d'una dote competente, benchè maggiore da altri gli si offerisse, che sempre ricusò pel genio che aveva con questa. Ebbevi un figlio, che morì in capo a tre giorni, ed alcuni mesi dopo ammalatasi ella pur gravemente, morì, avendolo istituito, per l'amor che gli portava e che gli era da lui portato, erede di tutta.

Talmente se ne accorò, e gli durò poi l'afflizione, che cadde egli ancora non guarì dopo ammalato d'acuta febbre, che di poco mancò che non lo conducesse al sepolcro. Cessò finalmente la di lei malignità ed il pericolo della vita; ma gli rimasero le reliquie, che per un anno continuo lentamente l'incomodarono. Cinque altri ne stette, quantunque vantaggiosi partiti gli si proponessero per nuovo matrimonio, in vedovaggio. Quindi, considerando essergli la moglie troppo necessaria, determinò di riprenderla, e prese, con due mila scudi di dote, Cicilia Alberetti, figlia dell'avvocato, con cui, conforme successivamente dirò, ha avuti alcuni figli.

Ergevasi in questo mentre il sepolcro di Gregorio XV a S. Ignazio; e come egli fatte v'aveva le due statue che sostengono il panno, elle pur vi si eressero.

Furongliene dipoi commesse due di due cherubini per l'altar maggiore della Minerva, e fattele, ed allogatevele, finì il decimo gruppo dell'anzidetta gross' opera.

Rappresentava ognuno una statua d'otto palmi, ed altre di minor misura, secondo il soggetto rappresentato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, donde tratti aveva, come accennammo, i dieci suoi, ed avrebbe voluto, giacchè tirata aveva felicemente a fine così bella, ingegnosa, e lunga fatica, cavarne il frutto. E perchè non trovava chi applicar volesse in Roma alla compra, ne scrisse in diverse corti fuori, e risolvè d'andar a Cassel, in quella del Langravio, ove, secondo le risposte avutene, gli pareva che fosse più riuscibile.

Messosi perciò in viaggio, ed arrivatavi fu dopo alcuni giorni condotto ad inchinare S. A., con cui ebbe un lungo discorso senzachè parlasse mai de' gruppi. Gli ordinò bensì il suo ritratto, e gli conferì il pensiero che aveva di fare un Bagno. Mise subito mano al disegno, e fattolo, glie' porto, e sel fece lasciare, dicendogli che bramava si sbrigasse con ogni sollecitudine del ritratto, conforme se ne sbrigò, e ne rimase soddisfattissima. Ripreso, allora che aveva ben bene considerato il disegno, il discorso del Bagno, che ornar dovendosi di statue, convenne seco del prezzo de' gruppi, ed a tutte sue spese ve li fe trasportare; ed in tanto ordinò, che, senza considerazione d'alcun' altra, cominciasse a norma del disegno il lavoro, purchè fosse sontuoso, superbo e magnifico. Cominciò dunque, e dovendo l'incrostatura esser tutta di pietre preziose antiche e moderne, ed ornata di molte statue di basso e tutto rilievo di marmo, se ne ordinò dell'uno e dell'atre il trasporto. Stettevi sedici anni continui con ben cinquanta lavoranti, tra segatori, scarpellini e scultori d'intorno, e lo compì sfoggiatamente con intera soddisfazione di S. A., de' serenissimi figli, della corte, e di tutta la città nel modo signorile, e stupendo che si vede. E sebben egli sia un testimonio perpetuo di se stesso, e che uopo non abbia di descrizioni per farne fede a' posteri, voglio nondimeno descriverlo per gloria maggiore dell'Alto, e squisito gusto del Sovrano, per aumento del nome dell'artefice, per soddisfazione di que' leggitori che non ne hanno alcuna notizia, e per risvegliare negli animi de' Grandi l'imitamento, e de' professori l'emulazione.

Non lungi dalla città, quasi in riva alla Fulda, tra il canale, e'l giardino, serge eccelsa e vasta mole di figura quadra, d'ordine ionico alla rustica, con finestre e porte attorniate da cornici di pietra, con pilastri intagliati dell' istess' ordine, e pietra parimente alla rustica. Vedevisi d'intorno intorno al disopra una balaustrata di pietra altresì con corridore, e due gran viali carrozzabili con mute al disotto chiusi da due balastrate della medesima pietra, circondante, l'una dalla parte del giardino, l'altra dalla parte del canale, tutta la mole. Giace al di dentro in pavimento di marmo bianco vagamente spartito, in figura ottangolare di venti piè di giro, il bacino, che prendendo l'acqua da una conserva, in cui sbocca il canale, limpida e cheta non altramente che in piccolo ed ameno sen di mare in bonaccia, tra altro simil marmo imprigionata, se ne sta allorchè empier si vuole. Sorgono tra' maestosi e nobili archi degli angoli otto pilastri d'ordin Corinto, incrostati di marmo bianco e di diaspro rosso, e fanno leggiadro e ricco ornamento otto dell'anzidette statue a' fianchi loro. Posa sovr'essi alta cupola ottagona, che, per un occhio, prende più chiaro e maggior lume nel fondo, e nella soffitta della gran sala che lo ricuopre si mira in bella lontananza assai ben dipinta l'Aurora. Circondalo armoniosa balaustrata

di marmo, con otto putti che in varie graziose sembianze vi scherzando attorno; e si veggono nel concavo della cupola otto bassi-rilievi, che rappresentano i quattro Elementi e le quattro Stagioni. Li capitelli, i fregi, gli architravi, le cornici, ed il resto del voto, son tutti qual di marmo, qual di diaspro, qual d'altre preziose pietre di diversi colori, adornati, e singolarmente d'alcune con vene d'oro e d'argento, che si cavano presso l'auree ed argentee miniere d'Annover. Vassi d'intorno intorno per un corridojo di quarantotto piè di lunghezza, e di dodici di larghezza, che rinchiudendo il bacino, è rinchiuso dalle quattro facciate interne delle mura della mole. Prendono due delle diametrali il lume da due gran finestre, ed in mezzo vi sono due gran cammini incorniciati di diaspro rosso. Vedendosi su d'uno, in grande ovato di fondo di giallantico, la veneranda effigie del Langravio, sostenuto per una parte da un basso-rilievo rappresentante la Giustizia co' simboli della Pace: di sopra altridue figuranti la Generosità e la Fama, e di sotto il mondo, divisando con preziose pietre turchine il mare, con gialle la terra. Mirasi sovra l'altro, in ovato simile e similmente adornato, il maestoso ritratto della Langravia con altrettanti bassi-rilievi, che a sue virtù alludono. E dalle bande di ciascun cammino, due piedistalli di pietre preziose di vari colori con due statue, ognuna in mezzo a due bassi-rilievi, con cornici grandi di marmo nero e larghe fasce di diaspro rosso. Ha l'una dell'altre due diametrali facciate, in vece delle finestre, due porte di pari ornamento, ed ornate ambedue di bassi-rilievi, e tutte quattro di fondo di giallantico, cogli stipiti, architravi e fregi bizzarramente interzati di varie pietre preziose, quattro statue negli angoli, e la volta di stucchi dorati e pitture istoriate. Passasi per le due porte alle nobili, ricche e magnifiche stanze, che, avendo ampia e forte balaustrata per passeggiarvi sopra, formano vago e spazioso anfiteatro.

Ma ecco venire i principi con splendida e numerosa corte; ed ecco a un tratto pronta l'acqua calda e fredda, ed ogni altra cosa apprestata per potervisi bagnare! Eccoli entrati dentro, e colle proprie mani volger le chiavi per temprarla a lor grado, e starvi a misura dell'uopo e del gusto. Eccoli usciti, e dato esito all'acque per un condotto, che va nel canale! Ecco apparecchiato entro il bacino per essi le tavole e per gli altri fuori! E rappresentando le statue e bassi-relievi, conforme s'è detto, soggetti delle *Metamorfosi* d'Ovidio, ecco trasformato a lor simiglianza in sala de convito anche il bagno, cangiate le balastrate della cupola in cori di sonatori e di musici, e mutata in teatro la mole! Riempiesi di soavi voci il cielo, l'aria d'amabil suono, rimbomba di dolce melodia ogni lato, sentesi eco piacevole in ogni angolo, ed ogni pietra spira gioja, e contento finchè spuntando dall'Aurora della soffitta in folgorante ed infocato globo il sole, la stessa notte si cambia, a forza d'altri lumi accesi, da per tutto in chiaro

giorno. Dove balli ed ove giuochi, quà in circoli i novellieri, là in ischiere gli spettatori, chi inquieto a cercar luogo quale attonito a riguardare, e tutti, in sontuosissima e non più veduta festa, applaudere alla regale splendidezza e maravigliosa magnificenza de' Sovrani.

Con cui giornalmente traggono ogni sorta di persone a vederlo, dalla Vistola e dal Reno, dall' Istro e dal Po, dal Tago e dalla Sena, dalla Mosa e dal Tamigi. E que' che rimangon sul Tebro ed in Arno, o non volendo, o non potendo andarvi, leggan almeno questa mia breve e rozza memoria.

Inenarrabili sono le cortesie e le finenze che, oltre il generoso premio e pagamento, ricevè da S. A. il nostro Pietro, che bramando di ritornare, dopo sì lunga dimora, a rivedere in Roma i parenti e gli amici, e a dar sesto agl'interessi, ed all'azienda di casa prese da lei commiato. Concedeteglielo, benchè gli dispiacesse non poco il privarsene, e fatto il ritratto del principe Guglielmo, e licenziatosi da lui pure ed a tutti gli altri, se ne partì.

Andò subito giuntovi ad abitare a strada delle Carrozze; e, quantunque settuagenario, si rimise immediatamente, come avvezzo non era a stare in ozio, al lavoro, e principiò due altri gruppi compagni a' dieci per lo stesso Langravio.

Aveva allora tre figli viventi: uno de' quali entrò, due anni dopo il ritorno, nella Compagnia di Gesù, ove sta al presente, e mandava gli altri due a scuola di grammatica per incamminarli poi a quelle delle scienze. Morigli una femmina in Roma prima che andasse in Germania, e gli morì in Germania un maschio primacchè ritornasse a Roma, e fu sepolto a Fritzar, non lungi da Cassel, nella chiesa de' Padri Francescani, dove gli fece un bel monumento.

Terminati trattanto i suddetti due gruppi, cominciò di mala maniera a infastidirsi, per certo giudizio che avea tentato per la restituzione di semila scudi, che di Cassel mandati avea a Cesare Severa, e talmente crebbe il fastidio, che lo distolse affatto dall'applicazione, e gli fece anche perdere la salute. E non andando i mali della vecchiaja oltre il suo, che è forse il maggiore, quasi mai soli, gli si aggiunse eziandio quel della ritenzione d'orina, da cui, nel mese d'agosto degli anni 1733, con impedimenti e dolori maggiori de' soliti oppresso, passò, dopo otto giorni di letto, ne' 24, pazientemente da questa all'altra vita.

Si portò di notte alla chiesa nazionale di S. Claudio il cadavere, dove, essendo stato la mattina seguente con decorose esequie esposto, fu in luogo appartato sepolto, per essere trasportato poi nel deposito da farglisi a norma del testamento. In cui avendo istituita erede usufruttuaria la moglie, finchè il figlio minore abbia compiti trent'anni, dacchè il maggiore, che ha preso non guari dopo l'abito nella religion Silvestrina, aspettar doveva che li compisse. Fece diversi legati, e tra gli altri uno di due sacri-

ficj il mese, e d'un anniversario per suffragio dell'anima sua, avendo lasciato, oltre il mentovato credito di semila scudi, pel quale restano già staggiti ed in encomia alcuni effetti del debitore, più d'altri trenta mila di capitale.

Era piccolo e ben riquadrato di statura, di bella e nobil fisonomia, e d'altrettanto bello e nobil costume. Vestiva civilmente con ottima biancheria e parrucche, portando sempre spada e bastone. Fu indefesso nella fatica, e pronto, e coraggioso ad intraprenderne quanta mai gliene capitava, ed a farne per dieci. Bastando solo per accertarsene di rivolger la mente a quella di Cassel, e lo sguardo a venti bassi-rilievi rappresentati diverse Virtù, che conserva in casa per vendere l'eredità.

TABLE

INTRODUCTION : l'École française de sculpture.

- I. — Origines de Pierre-Étienne MONNOT, et sa naissance à Orchamps-Vennes (1657); ses débuts à Besançon, sous les auspices de son père Étienne (1670-1676); son séjour à Dijon, chez le sculpteur Jean Dubois (1676); son perfectionnement à Paris, au contact des maîtres qui travaillaient pour Versailles (1677-1687); il produit à Besançon la statue de *Notre-Dame du Cordon bleu*, puis va s'établir à Rome.
- II. — Pierre-Étienne MONNOT ouvre un atelier à Rome (1688); il exécute deux grands bas-reliefs pour l'église de Sainte-Marie de la Victoire (1690-1699); il est reçu dans la Congrégation artistique des Virtuoses au Panthéon (1695); il entreprend un grand ouvrage de sculpture mythologique (1692); il collabore à la décoration de la chapelle de Saint-Ignace, au Gesù de Rome (1695-1696); il fait, pour Saint-Pierre de Rome, le tombeau du pape Innocent XI, et celui du cardinal Savo Millini, pour l'église de Sainte-Marie du Peuple (1697-1700); il est élu, pour la première fois, recteur de la Confrérie de Saint-Claude des Bourguignons de la Franche-Comté (1698); ses travaux pour le comte d'Exeter, à Burghley House et à Saint-Martin de Stamford, en Angleterre (1700-1704); ses deux statues colossales de saint Pierre et de saint Paul, à Saint-Jean de Lateran (1704-1705); ses deux mariages (1704-1708); sa collaboration au tombeau du pape Grégoire XV et à la décoration du maître-autel de l'église de Sainte Marie sur Minerve (1710-1711).
- III. — Pierre-Étienne MONNOT à la cour du landgrave Charles de Hesse-Cassel; (1712); il y est chargé de la construction du Bain de marbre (*Marmorbad*); son fils aîné, qui le secondait dans ce travail, meurt à dix-huit ans (1727); description du *Marmorbad*; signature finale mise sur cet ouvrage (1728).
- IV. — Retour à Rome de Pierre-Étienne MONNOT (1728); il y fait les deux statues qui manquaient au *Marmorbad* de Cassel (1729-1730); entrée de son second fils au noviciat des Jésuites (1731); assombrissement de sa vieillesse, sa mort, ses obsèques, son testament (1733); son épitaphe dans l'église de Saint-Claude

des Bourguignons de la Franche-Comté; sa physionomie esquissée par Lione Pascoli; appréciation de sa valeur d'artiste.

LISTE CHRONOLOGIQUE des ouvrages connus de Pierre-Étienne MONNOT.

PIÈCES JUSTIFICATIVES : I. *Testament de Pierre-Étienne MONNOT.*
II. *Di Pietro Monnot*, da Lione PASCOLI.

V

LES DEUX RANC

PEINTRES DE MONTPELLIER

Antoine et Jean Ranc appartiennent à cette classe de peintres provinciaux vis-à-vis desquels l'exemple de M. Philippe de Chennevières est bon à suivre. Leur nom et leur œuvre présentent quelque intérêt, méritent d'être arrachés à l'oubli.

Ils doivent être rangés au point de vue du temps parmi les artistes français de la seconde moitié du dix-septième siècle et de la première moitié du suivant, au point de vue de l'œuvre dans la branche du portrait.

Antoine Ranc, le père, intéresse l'histoire de notre École picturale, plutôt comme professeur que comme peintre. Il a eu le tact de deviner le talent de Rigaud, de le former en partie et de former plus tard au cours de sa longue carrière Jean Raoux.

Jean Ranc, le fils, élève et neveu par son mariage de Rigaud, a été un portraitiste de valeur, mais l'attrait principal de sa biographie, son utilité consiste en ce qu'elle peut servir à l'étude de l'Art français au dehors. Jean Ranc fut nommé en 1724 premier peintre du roi d'Espagne Philippe V et mourut dans ces fonctions à Madrid l'an 1735.

Si j'entreprends aujourd'hui d'étudier ces deux artistes, c'est parce que, je le crois, cette besogne n'a jamais été qu'ébauchée.

D'Argenville cite le père au sujet de Rigaud et très-brièvement déclare que ses « portraits approchaient de ceux de Van Dyck ». Il consacre à Jean Ranc une page, mais s'attarde pendant plus de la moitié à raconter l'anecdote du Tableau parlant.

Cette anecdote prêtée à plusieurs autres peintres est aussi apocryphe que connue. On critique la ressemblance du portrait, son auteur piqué fait venir le modèle, un trou est fait dans la toile par lequel il passe sa tête, et les amateurs rappelés continuent leurs reproches, jusqu'au moment où, prenant la parole, le portraicturé leur dit : « Vous vous trompez, messieurs, c'est bien moi. » Que ce fait soit arrivé et ait fourni à Lamothe-Houdard une de ses fables, à Anseaume l'idée de son opéra, tout cela nous importe peu, et les détails qu'ajoute d'Argenville sur le peintre sont beaucoup trop courts.

Mariette dans son *Abécédaire*, Orlandi et l'abbé Fontenay dans leurs *Dictionnaires des artistes*, ont résumé l'extrait de d'Argenville. Dans ce siècle M. Paul Mantz a dit quelques mots intéressants du talent de Jean Ranc dans un article sur Rigaud et les portraitistes du dix-septième siècle, paru dans l'*Artiste* de 1854.

Enfin M. de la Roque, au cours de ses *Biographies montpelliéraines*, donne de précieux renseignements sur Antoine Ranc, mais est infiniment trop bref vis-à-vis de Jean. J'ai donc cru qu'il y avait place pour un travail plus étendu, et je vous le soumets aujourd'hui. Mes sources sont d'abord et mutuellement les Archives de l'état civil et les Archives des notaires ou des municipalités de Montpellier et de Paris. Elles ont fourni les pièces inédites suivantes : le contrat de mariage d'Antoine Ranc, son acte de décès, les actes de baptême de ses deux fils, Jean, le peintre, et Jean-Baptiste, ingénieur du Roy; enfin, et c'est le document le plus considérable, une expédition de la minute du contrat de mariage passé entre Jean Ranc et Marguerite-Élisabeth Rigaud, nièce du célèbre portraitiste. Cette expédition, outre l'intérêt que lui donnent les renseignements précieux de la minute, a un intérêt propre, celui de sa date. Elle a été délivrée le 6 octobre 1723, et probablement pour régler les affaires pendantes de la famille, avant son départ pour l'Espagne, qui eut lieu en 1724, quelques mois après.

Mes sources imprimées sont naturellement ces instruments de travail excellents et dont nul ne peut se passer : les *Mémoires de l'Académie Royale de Peinture*, l'*Inventaire des richesses d'Art*, le *Dictionnaire historique* de Jal et les *Artistes français l'étranger* de Dussieux. J'ai ensuite passé la frontière et abondamment puisé dans l'ouvrage sur les peintres espagnols de Bermudez

et dans les catalogues pleins d'érudition dressés avec beaucoup de soin par Don Pedro de Madrazo.

J'aurais voulu poursuivre les traces de Jean Ranc en Portugal, mais les auteurs portugais que j'ai consultés sont restés muets. Ses portraits ont dû disparaître dans l'effondrement du palais royal, lors du tremblement de terre de 1755 qui détruisit presque totalement Lisbonne. Deux gravures de Debrie en conservent seules le souvenir.

Ce mémoire est le résumé d'un ouvrage de longue haleine que je veux consacrer plus tard à mes deux artistes; on voudra donc bien pardonner ce qu'il aura d'incomplet.

I

Antoine Ranc appelé par ses contemporains le Père, ou plus communément le Vieux, — peut-être parce qu'il arriva à un âge très-avancé, quatre-vingt-deux ans, et fixa surtout l'attention pendant la période de sa vieillesse, — Antoine Ranc naquit probablement en 1634. Il était fils d'Antoine Ranc et de Marguerite Solié, mariés à Montpellier, paroisse Saint-Pierre, le 21 février 1632. Nous fixons sa naissance en 1634 d'après les indications de son acte de décès, indications qu'en l'absence de preuves contraires rien ne nous autorise à discuter.

Les actes de l'état civil relatifs aux membres de la religion réformée mentionnent très-fréquemment le nom de Ranc. Les ancêtres du peintre étaient-ils calvinistes? C'est fort possible. Après le siège mémorable de Montpellier, que l'on sait, après la reddition de la ville à Louis XIII en 1622, il y eut de très-fréquents retours à la religion catholique, afin d'éviter la défaveur, la disgrâce très-marquée dont étaient frappés les religionnaires. Les Registres des abjurations ne nous répondant rien sur ce point, nous émettons là une simple conjecture.

Le 17 juillet 1671, à l'âge sans doute de trente-sept ans, Antoine Ranc épousa dame Françoise Boyère, — Boyère est le féminin du nom propre Boyer. Furent témoins de cette union : noble Jean de Montaigne, Conseiller du Roy à la cour des Aydes, Comptes et Finances, noble Pierre de Vaulx, et Louis Mayran, tailleur.

De ce mariage naquirent :

Le 15 septembre 1672, *Jeanne*; parrain, Antoine Ranc, cordonnier, selon toute vraisemblance le grand-père paternel, ce qui démontrerait qu'avec Antoine Ranc, dit le Vieux, commença la série de peintres de la famille.

Le 28 janvier 1674, *Jean*; parrain, Jean Boyer, tailleur, le grand-père maternel. Ce Jean fut le peintre de Philippe V.

Le 11 juillet 1675, *Laurent*; parrain, Laurent Avelan, apothicaire; marraine, Madeleine Ranc.

Le 9 juin 1677, *François*. Parrain, François Bertrand, peintre. Nous ne connaissons aucun artiste de ce nom à Montpellier; en revanche, un Flamand, François Zueil, qui signait François tout court, sans addition d'un second prénom et sans ajouter son nom patronymique, trop difficile à prononcer, nous est particulièrement connu. Nous avons tout lieu de croire que c'est lui qui figure à cette cérémonie baptismale.

Le 21 février 1679, *Joseph*; parrain, Jean Boussonnel, Procureur du Roy à la cour des Monnoyes.

En 1680, à une date que nous ignorons, naissent deux jumeaux, *Henry et Antoine*; ce dernier a pour parrain le peintre Jean de Troy; pour son frère, un sieur Jean Avelan. La présence de Jean de Troy confirme mon opinion sur le rôle de François Zueil dans une cérémonie analogue.

Le 9 juillet 1681, *Louis-Raymond*; parrain, Raymond Romieux, Procureur aux Aydes.

Le 30 juillet 1682, *Pierre*; parrain, Pierre Verduron, ancien vignier en la temporalité de l'Évesché.

Le 1^{er} novembre 1684, *Guillaume*; parrain, Guillaume Melon, conseiller du Roy, receveur des Tailles. Ce Guillaume s'essaya comme son père et son frère à la peinture, mais sans succès.

En 1685, le 28 décembre, *Jean-Baptiste* et *Françoise*. Parrain du premier, Jean Marsal; de la seconde, Jean Baude, procureur à la cour des Aydes.

L'un des deux jumeaux qui closent cette descendance nombreuse, Jean-Baptiste Ranc, fut ingénieur du Roy, et nous trouvons sa signature lors du baptême du premier-né de son frère, le peintre Jean. M. Jal, qui a reproduit cet acte, se demandait quel était le lien de parenté; le voilà établi.

Il suffit de parcourir des yeux cette liste de parrains et marraines pour constater que le peintre de Montpellier voit avec les années s'accroître et s'affirmer les relations très-honorables qu'il avait avec les familles appartenant à la noblesse de robe du pays.

Ces relations eurent leur consécration le 13 août 1718. A cette date, Guillaume Ranc, dont nous indiquions tout à l'heure les essais dans l'art de peindre, épousa Marie Boussonnel, fille de noble homme Jean Boussonnel, Conseiller du Roy, Trésorier des mortes-payes de la Province de Languedoc, et de Jeanne de Gaillard. Jean Boussonnel avait tenu sur les fonts baptismaux en 1679 Joseph, et Jeanne de Gaillard sa femme avait pour filleule Françoise, la dernière née de ces douze enfants.

Pour en finir, en passant, avec ce Guillaume dont il ne subsiste qu'un médiocre portrait, celui de M. Caussel, prieur-chapelain de l'hôpital général, disons qu'il mourut le 18 novembre 1742, à l'âge de cinquante-huit ans, et fut inhumé aux Dominicains.

Guillaume, qui peut-être à cause de sa situation de fortune négligea ses pinceaux, doit être le membre de la famille ayant donné son nom à une ile de la ville. Pendant fort longtemps Montpellier fut réparti en ilots de maisons au point de vue de la fixation des impôts immobiliers. L'islot, l'isle recevait dans les compois et dans leurs résumés, les guidons de la commune, le nom du principal imposé. C'est ainsi qu'une inscription gravée dans la pierre à l'angle d'un immeuble porte « isle de M. Ranc », et, par la lecture des guidons, nous voyons que la maison Ranc était située place Saint-Pierre. De nos jours, cette habitation a longtemps gardé le numéro 18, et une rue toute proche conserve encore par sa désignation le souvenir des Ranc dans ce quartier.

Antoine Ranc, si longue qu'ait été sa carrière, n'eut point la joie d'assister à cette union. Il s'était éteint deux années auparavant, en mars 1716, dans la quatre-vingt-deuxième année de son âge, plein de jours et d'œuvres fécondes. Son corps fut transporté au cimetière dit des Dominicains, le 14.

Où trouvera la teneur exacte de son acte de décès et des autres pages inédites à la fin de ce travail.

Et maintenant que fut-il exactement ? que valut-il comme peintre ?

Ne nous arrêtons pas à l'affirmation de d'Argenville vis-à-vis de

ses portraits. Un ouvrage aussi long que celui de cet auteur excuse bien des affirmations à la légère, manquant d'un contrôle suffisamment rigoureux. Ranc n'égalait point Van Dyck, ne l'approcha même probablement qu'à ce *longo intervallo* dont parle le poète latin. Il n'en eut pas moins un très-grand mérite à s'inspirer de ses œuvres et à tâcher de les imiter.

D'où lui vint cette tendance d'esprit? Fut-ce l'effet d'un instinct heureux, ou la résultante de conseils donnés par un maître? Nous comprenons et apprécions l'intérêt de cette question.

Il y avait alors à Montpellier un peintre flamand, originaire de Bruxelles, Jean Zueil, dit le François, dont j'ai étudié le rôle longuement dans un ouvrage précédent, *La vie et l'œuvre de Sébastien Bourdon*.

Ce Jean Zueil avait été naturalisé Français par lettres patentes enregistrées par la Cour des Aides, Comptes et Finances du Languedoc en l'année 1647. Il résidait depuis longtemps déjà à Montpellier et s'y était marié avec Marguerite Boissière, sœur d'un peintre local, Samuel Boissière. Comme tous les Flamands de l'époque, élèves directs ou imitateurs de Rubens et de Van Dyck, dont, remarquons-le, il pouvait parfaitement avoir reçu l'enseignement oral (Rubens est mort en 1640, et Van Dyck en 1641); comme ses compatriotes, dis-je, Zueil devait exceller aux décorations grassement et largement peintes, lestement enlevées. Les comptes du *clavaire* (le gardien des clefs, le caissier) nous prouvent que, jusqu'à l'arrivée de Sébastien Bourdon, il était chaque année chargé de la faction (*sic*) des tableaux des consuls, et plus généralement de toutes les commandes de l'hôtel de ville. En 1649, j'ai relevé aux archives municipales de Montpellier un paiement de 300 livres pour avoir fait le portrait des autorités consulaires, et dans le cours des années suivantes toute une série de reçus relatifs à des armoiries, des peintures décoratives, des emblèmes sur toile, bois ou carton, destinés à l'embellissement des mâts et des portes triomphales dressés lors de l'entrée des hauts dignitaires et grands personnages venus dans la cité.

Il avait aussi la clientèle du chapitre de la cathédrale, et j'ai vu une délibération inédite du 4 septembre 1646: « Ledit sieur Hondra a dit que le François peintre est arrivé, et qu'il ne reste qu'à faire le dessin de ce qui doit estre mis au tableau qui doit servir

pour le grand autel. Sur quoy le chapitre a délibéré qu'on représentera le banquet de la Cène audit tableau. »

Sébastien Bourdon survient, lui enlève justement cette dernière commande et les tableaux annuels des consuls. Il est choisi pour fonder et diriger une Académie de peinture ; mais Zueil et son beau-frère Boissière ne se laissent pas ainsi spolier. Ils intriguent sourdement, ils harcèlent de toute façon leur rival, et après une rixe restée célèbre entre Samuel et Bourdon, le trop violent peintre protestant regagne la capitale. En tout et d'après un calcul fort serré, Sébastien Bourdon séjourne à Montpellier dix-sept ou dix-huit mois, sûrement de février 1657 à mars 1658.

Après son départ, ses adversaires jouissent de nouveau de la faveur publique et reprennent leurs fonctions officielles. En l'année 1658, les portraits des nouveaux consuls sont confiés à Zueil, et il touche pour cela faire 333 livres. Le 22 mars, le conseil des Vingt-quatre, moyennant 300 livres, le charge de peindre trois tableaux pour décorer les salles de l'hôtel de ville.

Si, revenant à Antoine Ranc, nous nous demandons maintenant quel est son âge, vingt-quatre ans sera la réponse. Ainsi à l'exception des quelques mois où Sébastien Bourdon, représentant autorisé de l'École française, a pu influencer dans ce sens son jeune compatriote, Ranc a grandi, s'est instruit, a travaillé sous l'œil d'un Flamand. Par le mot travailler, je ne veux pas affirmer qu'il ait été son élève. Ce serait là une supposition peu audacieuse, puisque Zueil, dit François, était le premier peintre de la ville et de la région. Scrupuleusement exact, je me contente de signaler, de noter, en l'absence de preuves et de renseignements sur le maître de Ranc, l'état du milieu dans lequel il apprit la peinture.

Les consuls se faisant peindre chaque année en groupe et isolément, au nombre de huit ou plus, on peut déclarer que la ville était remplie de portraits de François Zueil. Les édifices religieux, l'hôtel de ville contenaient des tableaux de toute sorte de sa main. Aux fêtes et entrées, ses décors réjouissaient tous les yeux. De telle sorte qu'à Montpellier, dans cette petite capitale du bas Languedoc comparée de toute la largeur de la France du pays des Flandres, existait une atmosphère flamande, l'école, l'enseignement d'un contemporain et d'un compatriote de Rubens et Van Dyck. Il est très-probable que l'amour-propre et le goût national ne devaient

pas accepter sans contestation cet art flamand. L'Italie, et plus que l'Italie la France, étaient sous le coup d'une grande vénération et admiration pour l'œuvre de Nicolas Poussin. A Paris, les procès-verbaux de l'Académie royale de peinture, les conférences de ses professeurs, dont Bourdon, en témoignent. A Montpellier, ce même Bourdon qui avait vécu à Rome dans la fréquentation et l'amitié de Nicolas Poussin, qui maintenait avec lui des relations par ses élèves, notamment Monnier, et qui imitait son style parfois jusqu'à la copie, Bourdon, dis-je, avait dû amener une réaction dans ce sens. Les procès-verbaux du chapitre lors de la commande de deux grands sujets religieux devant accompagner dans le chœur de Saint-Pierre la toile de Sébastien Bourdon représentant la chute de Simon le Magicien, viennent à l'appui de cette opinion. Il y est dit que Jean de Troy, puis Ranc, les peindraient, mais d'après les dessins du Poussin.

D'ailleurs, l'œuvre même d'Antoine Ranc est la preuve de ce que j'avance, et du *modus vivendi*, du moyen terme qui avait dû s'établir dans la cité et rallier les suffrages des gens experts. L'École du Poussin devait faire loi dans la peinture religieuse et l'histoire, l'École de Van Dyck triompher dans le portrait, les décorations fastueuses.

Dans le petit nombre d'œuvres d'Antoine Ranc que nous pouvons étudier, nous surprenons ce dualisme. Sa peinture religieuse est toute française. Elle constitue un talent honnête, mais médiocre, semblable à celui de Boullongne ou de Verdier, par exemple. L'influence du peintre des Andelys est très-sensible, la couleur est sobre, froide, les oppositions des tons rouge, jaune, bleu, vert, ne sont point combinées à la vénitienne, c'est-à-dire de façon à se compléter et produire une chaleur, une harmonie savoureuses, mais au contraire disposées d'après les enseignements de Bologne dans le but d'obtenir les couleurs dites fières, dites sages. Quant au style et à la composition, c'est de la menue monnaie du Poussin.

Deux choses peuvent aider à reconnaître un Ranc le Vieux, d'abord son Christ, grand, émacié, la tête petite manquant de crâne, pour user d'un mot d'atelier, c'est-à-dire que la boîte cervicale est trop courte, n'a pas le développement en arrière voulu. Je demande pardon d'avance d'un terme médical sous ma plume bien prétentieux, mais le modèle qui posait les Christ dans l'atelier de Ranc devait être brachycéphale. En second lieu les Saintes Femmes, les

trois Marie par exemple dans une *Apparition de Jésus*, qui est le meilleur échantillon de sa manière, ont l'ampleur de formes, la douceur de traits, la beauté grasse et douce, mais péchant par l'expression au sens du mot français, des Saintes Femmes flamandes.

Et je me permets de voir là un trait du véritable tempérament d'Antoine Ranc; de même que c'est dans le portrait, dans l'art des Flandres qu'il réussissait le mieux, de même par nature et involontairement il revenait au goût, aux tendances flamandes dans ces tableaux religieux qui lui étaient commandés par des fanatiques du Poussin.

Ce n'était d'ailleurs qu'une simple échappée; le paysage servant de fond assez souvent à ses compositions avait l'aridité de terrain, la noblesse d'aspect, les fabriques et les arbres grêles de la campagne romaine. Peut-être se contentait-il de copier ce qu'il avait sous les yeux. Les environs de Montpellier, du côté de la mer, offrent par leurs marais et leurs collines, durant la saison d'été, une certaine ressemblance avec les sites brûlés de l'Italie centrale.

Il est fort difficile, pour ne pas dire impossible, de définir la note personnelle d'Antoine Ranc portraitiste. Ses portraits qui doivent certainement exister et être nombreux ont tous été démarqués. Les familles qui les possèdent ont cédé à la gloriole d'avoir des aïeux peints par Raoux et par Rigaud, et, la parenté de faire du maître avec ses élèves aidant, il n'existe ni dans le Midi, ni ailleurs, un tableau de ce genre attribué à notre artiste. Plus tard, j'essayerai, à travers certaines galeries publiques et privées, de démêler son bien; pour aujourd'hui étudions-le dans ses élèves et comme professeur.

Lorsque Hyacinthe Rigaud arriva à Montpellier, Antoine Ranc devait avoir trente-sept ans environ. Hyacinthe Rigaud est né en 1659, l'année même où le traité des Pyrénées garantissait à la France la possession du Roussillon, sa province natale. D'après ses biographes, il a quitté Perpignan vers l'âge de douze ans, c'est-à-dire vers 1671, ce qui explique notre dire. A ce moment, Ranc était dans toute la maturité et la force de son talent; s'il n'avait pas été l'élève de Zueil, il s'en était toujours montré le partisan, puisqu'il avait notamment exécuté sur la toile de Bourdon, la *Chute de Simon*, des retouches demandées dans un pamphlet virulent par Boissière. Il s'agissait d'une femme aux seins nus, que le beau-frère de Zueil trouvait mal à sa place dans un sujet religieux, et que le chapitre

eut la faiblesse de gratifier d'un corsage plus montant, par les soins de Ranc. Mais il avait emprunté au peintre flamand autre chose que sa jalouse rancune contre Bourdon, il lui avait demandé l'art de charger une palette à la flamande, et, comme un élève de l'École d'Anvers, d'obtenir des ombres transparentes, des carnations fraîches et vivantes, des tons chauds et savoureux, enfin un coloris magnifique dans le vêtement.

Bien qu'en dise d'Argenville, et appliquant l'adage : *Amicus Plato, sed magis amica veritas*, je doute que Ranc fût parvenu à serrer de fort près l'inimitable Van Dyck. Mais il est certain qu'il s'y essaya et eut parfois des réussites heureuses. En outre, il eut le très-grand mérite de discerner chez le jeune Rigaud l'aube d'un réel talent; il le guida dans cette voie où il devait un jour exceller, et lui enseigna tout ce qu'il savait. Ce bagage scientifique devait être assez considérable, si nous en jugeons par l'amitié que Rigaud conserva toujours à son vieux maître et qu'il reversa sur son fils. Il faut aussi admettre que d'Argenville devait tenir de Rigaud ou de Raoux l'opinion trop flatteuse consignée dans sa *Vie des peintres*, ou bien avait vu des toiles de Ranc soit à Paris, soit à Montpellier, l'Académie de cette dernière ville comptant parmi ses membres cet écrivain d'art.

Pour moi, je conjecture qu'Antoine Ranc, à défaut d'acquérir les merveilleuses qualités de Rubens, Van Dyck, Corneille de Vos, devait être entré en possession des dons secondaires de ces grands maîtres. Il devait exceller dans le rendu des étoffes, les jeux de la lumière sur les satins et les soies aux belles et lourdes cassures. Il savait sans doute à fond le métier très-habile des artistes de Flandre, glacis et frottis légers recouvrant à peine les dessous, empâtements hardis, harmonie de tons, travail en pleine pâte pour obtenir une fonte des couleurs plus séduisante, plus moelleuse. Avec délices son pinceau devait accrocher un rayon lumineux au métal poli d'une cuirasse, ou aux luisants d'une étoffe soyeuse; avec délices il devait suivre un à un les capricieux méandres d'une broderie de dentelle, d'un large galon d'or ou d'argent fin. Tout cela, Rigaud l'apprit de lui et le mit à profit dans ses remarquables portraits. Mais bien qu'étant allé plus loin dans son art, bien qu'acclamé par toute l'Europe, choyé par les souverains étrangers, premier peintre de Louis le Grand, l'élève, pas plus que le maître provincial, ne put

égaler son modèle. Si nous mettons à côté un Van Dyck et un Rigaud, nous constatons bien vite la distance qui sépare le génie du talent le plus raffiné, du métier le plus savant. Il y a un je ne sais quoi qui sacre un tableau chef-d'œuvre, et Rigaud n'a senti passer ce souffle sur sa toile qu'une seule fois, dans le portrait de sa mère.

Ceci dit, il reste une large part d'admiration à décerner à des ouvriers du pinceau tels que Rigaud et son vieux maître, Antoine Ranc. De nos jours, la qualité qui fait justement défaut à nos artistes, c'est la science et la conscience du métier. Il faudrait à nos peintres des maîtres modestes et laborieux comme ces aïeux de province qui enseignaient d'abord à leurs élèves l'art de broyer les couleurs, de les combiner, de préparer les dessous d'une toile, d'où la merveilleuse conservation, la fraîcheur de leur peinture, — à côté des tableaux modernes fendillés et perdus, — puis leur apprenaient lentement le dessin, les proportions du corps humain, en un mot toute cette base solide d'éducation que ne remplace pas du tout la virtuosité superficielle de l'art actuel.

Inventorions maintenant l'œuvre d'Antoine Ranc. Il y a d'autant plus à regretter le petit nombre de toiles d'Antoine Ranc parvenues jusqu'à notre temps, que les archives de Montpellier fournissent la preuve des très-fréquentes commandes adressées à cet artiste.

Dans l'ancienne église Notre-Dame des Tables, détruite en 1794, figurait au maître-autel un grand tableau de lui commandé en 1667 et payé 600 livres. On peut en avoir un aperçu en feuilletant l'office de Notre-Dame des Tables. Il est reproduit dans des proportions microscopiques sur l'une des planches gravées par Chalmardier en 1772 pour ce livre de piété.

Il y avait encore de lui, dans le même édifice religieux, d'autres peintures et ornements, dont la facture lui rapporta 2,700 livres. Ces décorations donnèrent au chapitre de la cathédrale le désir d'en posséder de semblables. L'évêque offrit de payer la dépense, et Ranc fut prié de peindre un couronnement à chacun des trois grands tableaux du chœur, ainsi que de décorer la voûte et les murailles; prix fixé par traité du 29 octobre 1693 à 1,200 livres.

Nous pouvons avoir une idée approximative de cette part de son œuvre en examinant les peintures en camaïeu qui subsistent aux murs latéraux de la chapelle des Pénitents Blancs et sont de sa main, huit petits tableaux ovales figurant les têtes de huit apôtres.

Un mémoire des travaux exécutés par l'évêque de Colbert, l'illustre prélat janséniste, contient écrite de la main de Ranc la liste suivante. Ce sont des tableaux peints entre les années 1701 et 1710, et payés le 28 novembre 1710 : Ranc les commença à soixante-sept ans bien sonnés.

« Un tableau d'environ onze pans de haut sur huit de large représentant le *Calvaire*, monte vingt-cinq écus.

« Un tableau de onze pans de haut sur sept et demi de large représentant un *Crucifix*, la *Sainte Vierge* et *saint Léonce*, prix fait, douze écus.

« Un tableau de dix pans de haut sur sept de large, représentant *saint Charles Borromée*, pour le séminaire de Boutonnet, prix fait, douze livres.

« Un tableau d'environ huit pans de haut sur sept de large, représentant un *Crucifix*, la *Sainte Vierge* et *saint Jean-Baptiste*, pour l'église de Saint-Jean de Védas, prix fait, douze livres.

« Un tableau d'environ huit pans de haut sur six de large, représentant *saint Charles Borromée*, pour l'église de l'Hôpital général, quarante livres. »

Dans les mêmes conditions de bon marché et de travail facile, citons encore une toile qui a survécu, une imitation de l'*Apparition de l'Ange à saint Joseph*, de Mignard. La toile de Mignard est à la cathédrale Saint-Pierre, et cette imitation se trouve dans l'église Saint-Matthieu.

Quant à son grand tableau de la cathédrale, — logé à une place d'honneur, sur l'un des murs du transept de droite, et formant pendant à la *Chute de Simon le magicien*, l'excellente toile de Sébastien Bourdon, — une lecture attentive des procès-verbaux du vénérable chapitre de Saint-Pierre lui enlève tout intérêt.

Qu'on en juge. Le chapitre avait commandé, sous l'épiscopat de Mgr de Pradel, deux importantes peintures à Jean de Troy, peintre né à Toulouse, mais venu à Montpellier à dix-huit ans en 1644, et ayant vécu dans cette ville constamment jusqu'à sa mort, le 25 avril 1691. Bien que Jean de Troy fût un bon peintre, fils, frère et oncle d'artistes de valeur, dont le plus célèbre a été Jean-François de Troy, son neveu ; malgré, dis-je, son réel mérite, les chanoines lui imposèrent comme sujet de composition deux dessins de Nicolas Poussin, la *Guérison du paralytique par saint Pierre à Jérusalem*.

salem et la *Tradition par Jésus au chef des apôtres des clefs du Paradis*. Ces deux épisodes de la vie du saint patron de la cathédrale devaient être et furent placés à droite et à gauche du tableau de Bourdon qui décorait lui le maître-autel du chœur. Jean de Troy termina la *Guérison du paralytique*, et laissa l'autre toile à l'état d'ébauche. Il y eut procès, puis transaction entre le chapitre et la veuve du peintre, Suzanne de Quinquiry, au sujet du prix convenu, 1,700 livres. La veuve, moyennant 900 livres, consentit à livrer le premier tableau achevé et l'ébauche du second.

La transaction eut lieu le 2 novembre 1691, et le 24 mai 1692 Antoine Ranc traita pour terminer l'œuvre interrompue par le décès de Jean de Troy. Mais, bizarrerie véritable, le chapitre, profitant du passage à Montpellier d'un paysagiste nommé Charmeton, pria cet artiste de remplir la moitié supérieure de la toile par un vaste paysage, qui se déroule au loin derrière les personnages du premier plan. Voilà donc l'immense tableau de la *Tradition des clefs* bien déchu de son importance, comme part de l'œuvre de Ranc. Le dessin est de Nicolas Poussin, l'ébauche de de Troy, les fonds, toute la partie supérieure sont de Charmeton. Que reste-t-il à Ranc? Un travail de remplissage, un rôle tout à fait effacé.

C'est pourquoi nous devons une grande reconnaissance à la société de Saint-Jean de Montpellier, qui, au cours de ses recherches sur l'« Art chrétien » dans l'Hérault, a eu la bonne fortune de mettre la main sur un tableau de Ranc oublié dans l'église d'un petit village, Les-Matelles. Cette grande page religieuse fort délabrée, mais sagement et habilement restaurée, donne une impression très-juste et parfaite du talent de Ranc dans les tableaux d'histoire et les sujets religieux.

Elle représente l'*Apparition de Jésus aux trois Marie après sa résurrection*. Le Christ est à la droite de la composition, une sainte femme, vraie Madeleine flamande, tenant à la main un vase d'or plein de parfums, s'est agenouillée et fait face aux spectateurs. Une seconde, agenouillée aussi, occupe le premier plan et montre un pur et doux profil. La troisième tombe à genoux, les deux bras et les mains s'entr'ouvrant dans le geste d'étonnement cher au Poussin, consacré dans la mimique de l'École française. Mais ce geste n'a rien de contracté, d'exagéré, d'anguleux. Il est naturel et fort souple. Ces deux femmes, comme la première, sont puissamment et

bellement constituées. Un tronc d'arbre, dont les branches dépassent les dimensions de la toile, termine de ce côté la composition. Dans le fond, un paysage montant et la silhouette d'un village fortifié se voient à l'horizon.

L'inventaire des tableaux ou peintures d'Antoine Ranc s'arrête là pour le moment. A mon grand regret, aucun portrait n'y figure; nous allons en revanche en trouver de nombreux dans l'œuvre de son fils et élève.

II

Jean Ranc est né à Montpellier le 28 janvier 1674. Il eut pour parrain sans doute son grand-père, un sieur Jean Boyer, marchand tailleur, et pour marraine Catherine Geille. Les deux témoins étaient Jean Brun, marchand, et Étienne Clauzel. On le voit, le baptême du futur peintre des rois Philippe V d'Espagne et Jean V de Portugal eut pour compères des personnages très-modestes.

Mais, bien que les registres de l'état civil ne le mentionnent point, il devait y avoir à cette fête de famille un élève âgé de quinze ans, logé sous le toit paternel, le jeune Rigaud, qui se chargea plus tard d'être l'instrument de la brillante fortune du nouveau-né.

Jean entra dans la vie en qualité de fils aîné, n'ayant été précédé que par une fillette, et vu les idées du temps, il dut être l'objet des prédilections de son père, qui en fit un peintre et dut avec le meilleur de son enseignement chercher à faire un grand artiste de l'héritier de son nom.

Mais Antoine Ranc, homme de bon sens, ne se crut point capable de suffire à son éducation. Il envoya donc son fils à Paris auprès d'Hyacinthe Rigaud. Quelle est la date exacte de cette séparation? Quel âge avait Jean Ranc lorsque, sur les conseils du grand portraitiste, il se mit à fréquenter les cours de l'Académie royale de peinture? Je ne puis exactement le préciser. Ce qui est certain, c'est qu'il était fixé à Paris au commencement de l'année 1697.

Voici, en effet, ce que nous lisons dans les procès-verbaux de l'Académie :

« Et d'autant que Messieurs les officiers en exercice ont fait

faire aux estudians quelques épreuves sur un sujet qui leur a été donné sur-le-champ, la compagnie après les avoir examinés a jugé que Ranc; Galoche, Vleughelz, Cornical... peintres... commanseront le lendemain des Festes de Pasques, et auront jusqu'au 16 juin pour achever leurs ouvrages. »

Il s'agit d'un concours pour l'obtention des grands prix. Le sujet à traiter est celui-ci : Les frères de Joseph sont retenus à la cour de Pharaon sous prétexte d'être des espions, jusqu'à ce qu'ils aient fait arriver auprès d'eux Benjamin.

Jean Ranc, qui ne devait jamais être un peintre d'histoire de quelque valeur, fut battu dans ce concours par deux de ses camarades, Dulin et Cornical. L'Académie distribuait très-fréquemment des petits prix pour entretenir l'émulation entre les élèves, mais Jean Ranc ne fait en aucun cas partie des lauréats.

Il n'en devait pas moins être un garçon de mérite dans la branche où se distinguait son père et régnait son maître, le portrait. C'est ce qui résulte du procès-verbal du jeudi 30 décembre 1700 :

« Présentation du sieur Ranc.

« Le sieur Jean Reanc (*sic*), natif de Montpellier, peintre en portraictz, s'est présenté à l'Académie et y a fait voir de ses ouvrages. « Après avoir pris les voix par les fèves, elle a agréé sa présentation, et, pour ouvrage de réception, elle lui a ordonné de faire « les portraits de messieurs Montagne et Verdier dans six mois... »

Il est à remarquer qu'à cette date, Ranc ne compte pas vingt-six ans. L'Académie royale de peinture avait été fondée sur les bases les plus larges et les plus libérales, le nombre de ses membres était illimité, presque tous les artistes qui ont eu un nom au dix-septième siècle figurent sur ses listes ; je ne considère donc pas comme extraordinaire la présentation du jeune peintre de Montpellier. Mais je tiens à constater que sur les conseils de Rigaud et soutenu par lui, il n'oubliait rien de ce qui pouvait lui assurer une honorable carrière à Paris. D'ailleurs, Ranc devait juger de même son âge, car il ne témoigne pas d'un grand empressement à remplir les conditions de son admission.

« Pendant trois ans, il néglige ou retarde l'exécution des portraits des deux académiciens : Nicolas de la Plate-Montagne et Verdier.

Le samedi 28 juillet 1703 seulement, il soumet à l'Académie les deux tableaux demandés, et la Compagnie le reçoit académi-

cien, ajoutant cette clause : « Comme elle a reconnu qu'il avait
 « aussy du talent pour l'Histoire, par un grand tableau du *Porte-*
 « *ment de Croix* qu'il a fait voir, il a été résolu que la réception
 « du sieur Reanc vaudra pour l'Histoire, en fournissant par luy
 « un tableau d'Histoire dont le sujet lui sera donné par M. Coyze-
 « vox, après quoy il a presté serment entre les mains de M. Coyse-
 « vox directeur, et comme il luy a esté donné six mois pour
 « présenter le tableau d'Histoire, il a été remis à délibérer après
 « ce temps passé sur le présent pécuniaire. » Nous relevons parmi
 les signatures du procès-verbal la griffe d'Hyacinthe Rigaud.

En dépit du talent que l'Académie veut bien lui reconnaître dans l'histoire, Jean Ranc doit se trouver embarrassé pour satisfaire au vœu de ses confrères. Un an s'écoule, et, le 2 août 1704, il reçoit une admonestation. Mais, peine perdue, il ne fait pas encore « lever la souffrance de sa réception », dont parle le procès-verbal, et c'est trois ans plus tard, le 5 novembre 1707, qu'il est définitivement agréé académicien pour l'histoire.

Le tableau qu'il présente à l'approbation de la Compagnie est *Jésus portant sa Croix*, singulière ressemblance de sujet avec le *Portement de Croix* du samedi 28 juillet 1703. Ne pourrait-on en inférer qu'il a laissé écouler quatre ans pour effacer ce souvenir et s'est contenté de peindre une simple variante de l'œuvre primitive?

On connaît le singulier amour-propre qui poussait les peintres du dix-septième siècle à ambitionner le titre de peintres d'histoire. Rigaud lui-même eut cette faiblesse en 1742, comme si la magnifique galerie de ses portraits n'eut point suffi à sa gloire. Le contentement de son élève Jean Ranc lorsqu'il eut réussi, peut-être en trichant un peu, à conquérir cette dignité, la joie que dut en éprouver au fond de sa province Antoine Ranc, durent en conséquence être grands. Mais ce qui nous intéresse davantage, ce sont ses portraits, et faute de savoir quels furent ses clients à cette époque de sa carrière, allons voir les *ritrati* de MM. les académiciens Verdier et Plate-Montagne. Ces deux tableaux sont conservés à l'École des Beaux-Arts, ainsi que nombre des autres ouvrages de réception à l'ancienne Académie des artistes du dernier siècle. Leur intérêt historique l'emporte presque toujours sur leur intérêt pictural, et, dans le cas de Ranc par exemple, il faut répéter avec Paul Mantz que ce sont là deux portraits d'un bon élève de Rigaud.

Ce qui manque, c'est le modelé énergique et précis dans son élégance du maître.

En l'absence de documents permettant d'étudier ses travaux comme peintre, demandons aux actes de l'état civil quelques renseignements sur sa vie privée.

Ranc n'est pas seulement l'élève, mais l'ami d'Hyacinthe Rigaud. Il est en relations fréquentes et très-affectueuses avec la famille du célèbre peintre de Perpignan. En juillet 1677, le 22, à quelques jours de son concours malheureux aux grands prix de l'Académie, nous le voyons prendre part comme témoin au baptême d'une petite fille, Marguerite, née du mariage de demoiselle Caillot avec Gaspard Rigaud, peintre du Roy, frère d'Hyacinthe.

Ce n'est point là un épisode banal de sa vie. L'an mil sept cent quinze, le 13 juin après midi, Ranc se retrouve en présence de cette enfant, devenue une jeune fille âgée de dix-huit ans, et maître Gondin, notaire au Châtelet, dresse le contrat de mariage qui unit leurs intérêts à tout jamais. Comme je l'ai déjà dit, cet acte notarié si important est donné en entier aux pièces justificatives complétant ce mémoire. L'original de ce document fait partie de la collection d'autographes de M. Henry Jouin.

Parmi les indications curieuses et intéressantes que nous fournit ce contrat, je relève les suivantes : d'abord, l'habitation des deux époux : Jean Ranc habite rue des Fossés-Montmartre, paroisse Saint-Eustache, et demoiselle Marie-Marguerite Caillot, mère de la fiancée, loge avec sa fille rue Montmartre, paroisse susdite; en second lieu, je constate plusieurs décès parmi les père et mère des deux conjoints; Françoise Boyère n'est plus, elle a devancé dans la tombe Antoine Ranc, son mari; Gaspard Rigaud est aussi défunt, et sa femme traite à sa place des lois et règlement devant régir le futur mariage; enfin, et en troisième lieu, le régime matrimonial adopté me frappe et vaut qu'on s'y arrête.

Bien que Jean Ranc soit né à Montpellier et que Marguerite-Élisabeth Rigaud appartienne par sa famille paternelle au Roussillon, pays de droit écrit où le régime dotal est en grande faveur, c'est le vœu de la branche maternelle, c'est la coutume de Paris et la communauté de biens qui l'emporte. L'époux constitue en douaire à la future épouse une somme de 500 livres de rente et lui fait donation pleine et entière de tous les biens qu'il laissera à

son décès, sauf ceux, provenant de la succession de sa mère ou de son père, sis dans le diocèse de Montpellier.

Rappelons-nous qu'Antoine Ranc a eu onze autres enfants de son mariage, et que cette réserve de toute justice cadre avec les idées du temps, partage par fente, c'est-à-dire par lignes.

Une double impression se dégage de ce contrat : un luxe de précautions contre le mari (un panier percé, nous dira plus tard d'Argenville), et en même temps des avantages nombreux faits à la fiancée, qui sont preuves de l'honneur trouvé par le mari dans cette union et de la compensation qu'il veut opposer à un apport d'années infiniment trop considérable.

Jean Ranc compte en effet quarante-deux ans, et Marguerite-Élisabeth, la fillette qu'il a vue naître, dix-huit. L'École des maris de Molière n'a pas plus profité aux Parisiens du dix-huitième siècle qu'elle n'avait profité du reste à son auteur.

Mais plus heureux que Poquelin, Ranc le jeune rencontra dans la petite-fille de Jeanne Serre, dans la nièce de Rigaud et d'Élisabeth de Gouy, une honnête et digne femme, ayant hérité de toutes les qualités sérieuses et solides de la petite bourgeoisie de Paris, du dévouement et de l'attachement laborieux des ménagères de province.

De ce mariage consacré par l'Église, le lundi 17 juin 1715, naquirent et furent présentés à baptême tour à tour :

Jean-Baptiste, le 31 juillet 1717; parrain, Jean-Baptiste Ranc, ingénieur du Roy, le dernier né, comme nous le savons, des frères de Jean Ranc; marraine, Marguerite Caillot, veuve de Gaspard Rigaud et grand'mère de l'enfant;

Hyacinthe, le 9 août 1718 ; parrain, Hyacinthe Rigaud, bourgeois de Paris, frère de la mère et filleul en même temps que neveu du peintre des portraits;

Marguerite-Élisabeth, le 21 août 1719;

Claude, le 29 septembre 1720;

Enfin, *Hyacinthe-Joseph*, le 26 janvier 1722, qui eut l'honneur d'être tenu sur les fonts baptismaux par son oncle Jacinte (*sic*) Rigaud, peintre du Roy, Ecuyer, citoyen noble de la ville de Perpignan, professeur de l'Académie royale de peinture.

Cette cérémonie resserrera-t-elle encore les liens unissant Rigaud à la famille de sa nièce? Le célèbre peintre n'avait pas eu d'enfants de son mariage avec Élisabeth de Gouy, la veuve charmante qu'il

avait connue à la suite d'une méprise de valet, l'appelant chez elle au lieu et place d'un ouvrier peintre en bâtiments, mariage de vaudeville qui fit pourtant le bonheur de sa longue vie. Il s'intéressait donc doublement à ses héritiers, fils et fille de son frère. **Jean Ranc, par sa naissance, par les souvenirs d'apprentissage qu'il lui rappelait, par la longue fréquentation de son atelier, n'était pas homme à diminuer cette affection et cette sollicitude.**

Il n'y a donc pas lieu d'être surpris en voyant Rigaud faire donner deux ans plus tard, en 1724, la charge et le titre de premier peintre du Roi d'Espagne au père de son filleul.

D'Argenville accueille et reproduit deux ou trois racontars au sujet de cette nomination. Ils ne tiennent pas debout. Il prétend que Dubois offrit notamment cette mission à un compatriote de Jean Ranc, à Raoux, l'élève de son père à Montpellier, plus tard à Paris, celui de Bon Boullongne. Raoux, malade, déclina cet honneur, qui revint alors à Ranc. Sans m'attarder à faire observer qu'il n'était pas d'homme plus antipathique à la cour d'Espagne que Dubois, et qu'il serait du reste fort singulier de le voir consulter en matière d'art, j'indiquerai qu'à la mort de Ranc, c'est Rigaud seul qui eut le choix d'un successeur. Il désigna à Philippe V Louis-Michel Van Loo, qui fut immédiatement accepté.

Hyacinte Rigaud n'était pas uniquement alors, comme le dit Saint-Simon, « le premier peintre de l'Europe pour la ressemblance des hommes et pour une peinture forte et durable » ; il avait en plus, aux yeux du Roi d'Espagne, le mérite d'avoir été son portraitiste, d'avoir, au moment de son départ de Versailles pour les Pyrénées, exécuté ce portrait délicieux de distinction, qui est resté comme la meilleure des effigies du duc d'Anjou, Philippe V. Tenons donc pour un fait certain qu'en 1724 comme en 1736 il fut sollicité personnellement de venir au palais de Saint-Hildefonse et envoya pour le remplacer qui il lui plut.

Cette année 1724 est-elle une année quelconque du règne de Philippe ? Non, certes, elle correspond à un grave événement. Soit par lassitude de la couronne, soit pour surveiller plus librement les affaires de France, et, au cas échéant du décès de Louis XV, franchir plus vite les Pyrénées, le roi Philippe V avait abdiqué en faveur de son fils aîné Louis I^{er}, né de son premier mariage avec Marie-Louise de Savoie. Près du village de Balsain et d'une ferme

appelée la Granja, à deux heures environ de Madrid, il s'était retiré dans un palais construit en 1721 sur ses ordres et dont l'embellissement était, disait-il maintenant, son unique souci. Cette résidence princière à laquelle il avait donné le nom de Saint-Hildefonse, l'appellation de la Granja a prévalu plus tard, était dans sa pensée destinée à rivaliser avec Versailles. Il ne lui avait pas encore consacré les vingt-quatre millions de piastres qu'elle lui coûta. Il était simplement en voie de les dépenser.

Déjà, en 1721, deux sculpteurs français, René Fremin, né à Paris le 1^{er} octobre 1672, et Jean Thierry de Lyon, avaient commencé à dessiner les jardins, surtout à les meubler de statues, et combiner ces pièces d'eau à sujets mythologiques, ces bosquets à grottes et cascades qui faisaient l'envie de l'Europe et l'orgueil du grand Roi.

Lors de la retraite de Philippe V, cette activité redoubla. Il fallait au monarque en villégiature un peintre de portraits pour décorer de grands tableaux historiés les galeries de fêtes, les appartements d'apparat et de réception. Jean Ranc fut désigné à son choix et convenait à merveille à ce rôle.

Ranc vint donc s'établir à Madrid avec sa femme et ses enfants en 1724. La fièvre de travaux de Saint-Hildefonse eût pris tout son temps, si une catastrophe imprévue n'eût modifié les projets et surtout les loisirs du souverain.

L'infortuné Louis I^{er}, jeune roi de dix-sept ans, marié à une fille du Régent, mourut de la petite vérole après quelques mois seulement de règne, et son père Philippe V reprit les rênes du gouvernement.

C'est donc au Palais Vieux de Madrid que la plus grande partie des toiles du peintre de Montpellier fut placée, et la chose eut des suites fâcheuses pour la conservation de son œuvre. En 1734, sous ses yeux, un terrible incendie éclata, détruisit un nombre profondément regrettable de richesses artistiques qui se trouvaient accumulées dans cet édifice, et parmi elles plusieurs importants et beaux portraits de sa main. On les peut juger par ceux qui furent sauvés et nous restent.

Dans cette peinture officielle, dans ces reproductions fréquentes de Philippe V, de la reine Doña Isabel Farnesio, des infants et infantes, de la veuve du malheureux Louis I^{er}, Louise d'Orléans. Jean Ranc met à profit toutes les leçons recueillies auprès de son oncle, le peintre attitré de la cour de Versailles. Il a appris de lui

la science des accessoires somptueux, des dais de velours, des chevaux qui se cabrent, tandis que dans les lointains d'un noble paysage on entrevoit le choc des hommes d'armes et l'ordonnance d'un combat. Il sait dissimuler élégamment sous la richesse du costume, sous le luxe des armes, en distrayant l'œil par les détails d'un mobilier royal, les pauvretés, quelquefois les disgrâces physiques d'un prince du sang. La lourdeur, l'embarras d'attitude du petit-fils de Louis XIV se transforment sous son pinceau en noblesse de maintien, la gêne de son corps contrefait devient une dignité souveraine. Élisabeth de Parme, assise près d'une table dorée où repose la couronne, tenant dans sa main un collier de perles, offre cette séduction de physionomie que lui reconnaissaient même ses adversaires acharnés, même le caustique duc de Saint-Simon.

Il nous montre le prince des Asturies, plus tard Ferdinand VI, folâtrant dans un jardin avec un petit chien, et son frère consanguin don Carlos, qui porta tour à tour la couronne de Naples, puis celle d'Espagne et des Indes, debout, dans un riche cabinet d'étude, partageant son attention entre un grand livre sévère et une fleurette récemment cueillie, conservée au bout de ses doigts.

Les tissus de brocart d'or, les manteaux fourrés de peau de cygne, les heaumes empanachés, les cordons du Saint-Esprit et colliers de la Toison d'or sont l'objet des caresses de sa touche. S'il peint Louise d'Orléans, dont la petite vérole, maladie prise au chevet de son époux, avait défiguré les traits, il la couvre de bijoux, et les empâtements qui accrochent la lumière et simulent le relief des scintillantes pierreries produisent une heureuse diversion. En un mot, il possède à fond l'art d'historien le portrait et témoigne d'une imagination, d'une habileté, d'une virtuosité extrêmes.

Nous extrayons du *Nouveau Catalogue des tableaux du Musée del Prado de Madrid*, par don Pedro de Madrazo, édition de 1876, une longue série de tableaux de ce genre :

« Jean RANC..... (La traduction suivante est littérale.)

« 2058. — *Portrait équestre de Philippe V.* — Précédé de la Victoire, le premier Bourbon d'Espagne chevauche un ardent alezan andalou, présentant au spectateur le flanc droit, dans un champ qui laisse voir à l'horizon une bataille. Il porte une casaque d'azur et la cuirasse, le cordon du Saint-Esprit sur la poitrine, écharpe couleur d'incarnat et bâton de général. Un soldat de sa suite

« porte son casque. — Composition inspirée par les portraits éques-
 « tres de Philippe II et de l'infant Cardinal que peignit Rubens,
 « n^o 1607 et 1608 de ce Musée. — Figure de grandeur nature.

« Il décorait auparavant le vieux palais de Madrid et fut sauvé lors
 « de l'incendie de l'année 1734, bien qu'il en sortit fort maltraité.
 « Haut. 3^m,55, larg. 2^m,70; toile.

« 2059. — *Portrait de Philippe V*, avec la casaque de velours
 « azur clair, la cuirasse, le cordon du Saint-Esprit en travers de
 « la poitrine, un manteau incarnadin à l'épaule, et le sceptre dans
 « la main droite. — Demi-figure de grandeur nature. Pendant du
 « tableau suivant.

« Collection de Philippe V, ancien palais de Madrid. Sauvé de
 « l'incendie de l'année 1734.

« Haut. 1^m,05, larg. 0^m,81; toile.

« 2060. — *Portrait de la reine Doña Isabel Farnesio*, seconde
 « femme de Philippe V, vêtements cramoisés, manteau fourré de
 « peau de cygne. Elle est assise, avec le bras droit appuyé sur une
 « table où est la couronne. — Demi-figure de grandeur nature.
 « Pendant du précédent.

« Collection de Philippe V, ancien palais de Madrid, sauvé de
 « l'incendie de l'année 1734.

« Haut. 1^m,05, larg. 0^m,81; toile.

« 2061. — *Portrait de Philippe V*, avec casaque azur et cui-
 « rasse, un heaume empanaché, en la droite le bâton de comman-
 « dement et montrant de la gauche une bataille. — Figure jusqu'aux
 « genoux de grandeur nature. Pendant du suivant.

« Collection de Philippe V, ancien palais de Madrid, sauvé de
 « l'incendie de l'an 1734.

« Haut. 1^m,44, larg. 1^m,15; toile.

« 2062. — *Portrait de la reine Doña Isabel Farnesio*, seconde
 « femme de Philippe V, en pied avec vêtement et manteau cramoisés
 « ornés d'hermine, le bras droit appuyé sur un piédestal élevé. —
 « Figure jusqu'aux genoux de grandeur nature. Pendant du pré-
 « cédent.

« Collection de Philippe V, ancien palais de Madrid. Sauvé de
 « l'incendie de l'an 1734.

« Haut. 1^m,44, larg. 1^m,15; toile.

« 2063. — *Portrait de la reine Doña Isabel Farnesio*, avec

« un collier de perles dans la main gauche qu'elle tient placée sur
 « la poitrine et la droite sur une table. Elle porte un costume
 « incarnat. — Demi-figure de grandeur nature.

« Sauvé de l'incendie du palais vieux de Madrid en 1734 (?).
 « Transporté du palais nouveau à ce Musée en 1847.

« Haut. 1^m,12, larg. 0^m,88; toile.

« 2064. — *Portrait de Louise d'Orléans*, femme de Louis I^{er}
 « d'Espagne, avec vêtement et manteau de brocart d'or, beaucoup
 « de pierreries, et la main droite appuyée sur la couronne qui
 « repose sur une table. — Figure de plus de moitié du corps et de
 « grandeur nature.

« Collection de Philippe V, palais ancien de Madrid. Sauvé de
 « l'incendie de 1734 et catalogué sans attribution.

« Haut. 1^m,27, larg. 0^m,98; toile.

« 2065. — *Portrait du prince des Asturies*, depuis Ferdinand VI,
 « adolescent; en pied, traversant un jardin, avec un petit chien qui
 « bondit à ses côtés. Il est vêtu d'une casaque rose, un vêtement de
 « dessous de brocart d'or, haut-de-chausses et bas rouge carminé.
 « — Figure entière de grandeur nature. Pendant du suivant.

« (Collection de Philippe V, palais de Saint-Hildefonse, où il
 « resta jusqu'à ce qu'il fût porté à ce Musée en 1848. Lui et son
 « pendant, le numéro suivant, étaient attribués à Louis-Michel Van
 « Loo dans notre ancien Catalogue; mais nous avons rectifié cette
 « attribution, non-seulement parce qu'ils avaient été attribués
 « expressément à Ranc en 1746, mais aussi parce que Van Loo
 « arriva en Espagne alors que don Ferdinand et don Carlos avaient
 « l'un vingt-trois, et l'autre dix-neuf ans.)

« Haut. 1^m,44, larg. 1^m,16. — Toile.

« 2066. — *Portrait de l'infant Don Carlos (depuis Charles III)*
 « avant qu'il fût roi de Naples; en pied, près d'une table dorée, sur
 « laquelle est un livre ouvert où l'Infant a placé sa main gauche,
 « tandis que de la droite il tient une petite fleur; il paraît avoir de
 « douze à quatorze ans, et porte une casaque bleue et des bas incar-
 « nat. — Figure entière de grandeur nature, pendant du précédent.

« Collection de Philippe V, palais de Saint-Hildefonse, d'où il
 « fut porté dans ce Musée en 1648. Voir la note précédente.

« Haut. 1^m,42, larg. 1^m,15; toile.

« 2067. — *Portrait de l'infant Don Carlos (depuis Charles III)*

- « adolescent, avec une **casaque** couleur de rose, une **perruque** pou-
 « drée à blanc, **manteau** et **cordons** azur du Saint-Esprit. Il tient la
 « main appuyée sur un **casque**. — Demi-figure de grandeur nature.
 « Collection de Doña Isabel Farnesio, palais de Saint-Hildefonse.
 « Haut. 0^m,76, larg. 0^m,62; toile.
 « 2068. — *Portrait d'une infante de la maison royale d'Es-*
 « *pagne*, en vêtement bleu et manteau rose. Elle tient un grand
 « œillet dans la main gauche, et la droite sur un **coussin** de brocart
 « d'or. — Demi-figure de grandeur nature.
 « Collection de Charles III, Buen-Retiro (?).
 « Haut. 0^m,76, larg. 0^m,62; toile.
 « 2068. a. — *Portrait de Philippe V (jeune)*, avec vêtement
 « noir à collet de magistrat, à la mode espagnole, sur la poitrine,
 « la Toison d'or et le cordon du Saint-Esprit, et la main sur la
 « couronne placée sur un **coussin**. — Figure de plus de moitié
 « grandeur nature. Elle est venue au Musée, en 1848, du palais
 « de Saint-Hildefonse.
 « Haut. 1^m,31, larg. 0^m,88; toile.
 « RANC (copie d'après).
 « 2069. — *Portrait de Charles III* avant de partir pour Naples,
 « avec perruque poudrée, **casaque** de velours bleu céleste, brodée
 « d'or, **cordons** bleu, Toison et plaque de l'ordre du Saint-Esprit.
 « Il tient son **chapeau** sous le bras. — Demi-figure de grandeur
 « naturelle.
 « Haut. 1^m,05, larg. 0^m,84; toile.
 « 2070. — *Portrait de Charles III (roi de Naples, jeune)*,
 « avec la cuirasse, la perruque poudrée, la Toison au col, le cordon
 « bleu sur la poitrine, la bengala (petite canne de commandement
 « à pomme d'or ou d'argent). — Demi-figure de grandeur nature.
 « Haut. 1^m,28, larg. 0^m,98; toile.
 « RANC (style de).
 « 2071. — *Portrait de Doña Isabel Farnesio*. Elle tient le
 « bras droit appuyé sur une table où est la couronne. — Demi-
 « figure de grandeur nature.
 « Collection de Philippe V, palais ancien de Madrid. Sauvé de
 « l'incendie de 1734.
 « Haut. 1^m,07, larg. 0^m,89; toile.
 « 2077. — *Portrait de Doña Isabel Farnesio*, appuyée dans

« la posture habituelle des portraits précités : 2060, 2062 et
 « 2071. Vêtue de velours rose, manteau du même, fourré de
 « peau de cygne. — Demi-figure de grandeur nature.

« Il vint à ce Musée en 1847, du palais d'Aranjuez.

« Haut. 1^m,06, larg. 0^m,86; toile.

« 2071. b. — *Portrait de Ferdinand VI (jeune)*, avec casaque
 « de velours rose, cuirasse et perruque poudrée, manteau bleu
 « fixé à l'épaule et sceptre en la main droite. — Demi-figure de
 « grandeur nature.

« Vint à ce Musée en 1847, du palais royal de Madrid.

« Haut. 1^m,03, larg. 0^m,82; toile. »

M. Dussieux, dans ses *Artistes français à l'étranger*, relève au milieu des œuvres formant les Collections de l'Académie royale de Saint-Ferdinand :

Un *portrait de Philippe V*.

Un *portrait du sculpteur Robert Michel*. Vis-à-vis de ce dernier portrait il y a certainement une erreur d'attribution. Robert Michel, né au Puy en Velay en 1720, mort à Madrid le 30 janvier 1785, est arrivé en Espagne et particulièrement à Madrid le 30 octobre 1740, bien après la mort de son prétendu portraitiste.

Si ce tableau reproduit fidèlement ses traits, l'auteur doit être, non Jean Ranc, mais bien son successeur, Louis-Michel Van Loo. Si la toile est bien de la main du neveu de Rigaud, il faut alors voir dans le personnage représenté le sculpteur René Fremin, né à Paris, le 1^{er} octobre 1672, venu travailler à la Granja en 1721, ou bien encore le statuaire Jean Thierry de Lyon, qui l'accompagna et séjourna avec lui en Espagne jusqu'en 1728, date de leur retour.

Le Musée ducal de Brunswick contient enfin un dernier Ranc.

Portrait de Louis XIV, en armure, jusqu'aux genoux.

Par une apparente bizarrerie, nous terminons cette liste par un portrait du Musée ducal de Brunswick ; c'est qu'il nous paraît intéressant de savoir si en réalité Ranc a été l'un des portraitistes de Louis XIV. Cela est plus que douteux, affirmons même que cela est faux. Le grand Roi qui avait, comme le dit M. Charles Blanc, posé tant de fois devant Jacques Stella, Baubrun, de Troy, Charles Le Brun, Mignard et enfin Hyacinthe Rigaud, était trop vieux pour avoir jamais permis aux pinceaux de Ranc de reproduire ses traits augustes, mais altérés par l'âge. Rigaud avait fixé une dernière fois

et d'une manière définitive sa majesté effrayante. Il ne se laissa probablement plus jamais portraire, et nous devons chercher ailleurs l'explication de ce tableau de Ranc.

Sans doute l'élève d'Hyacinthe Rigaud dut accompagner son maître lorsque celui-ci fut appelé, — après les portraits du prince de Conti, roi de Pologne, et du duc d'Anjou, héritier de la couronne d'Espagne, — à l'honneur inespéré de peindre, vers 1700, Louis XIV. Il dut graver dans sa mémoire la face sévère et puissante du monarque si longtemps l'arbitre de l'Europe et alors dans tout l'éclat de sa gloire. S'il n'accompagna pas Rigaud à cette occasion, il vit toujours dans son atelier les ébauches, les documents dont s'entoura le peintre, il assista à l'achèvement du portrait, et ses souvenirs étant ainsi meublés, c'est en Espagne, bien plus tard, à la demande de Philippe V, qu'il dut exécuter un ou plusieurs portraits du roi de France.

Ce point établi, et ce rapide coup d'œil jeté sur les œuvres survivantes du peintre, si nous nous demandons quels durent être les incidents de son séjour en Espagne de 1724 à 1735, l'année où il décéda dans la ville de Madrid, il sied de nous souvenir de son titre officiel. « *Pintor de camara* », dit Bermudez, c'est-à-dire peintre de la chambre, Jean Ranc se trouvait attaché à la personne des époux royaux et devait les suivre en tous leurs déplacements. Pour connaître sa vie, il faut donc étudier celle de son royal maître.

Philippe V apparaît dans l'histoire comme une figure attristée et profondément sympathique. La lourdeur et l'embarras de sa tournure extérieure avaient déterminé dès l'enfance, chez lui, une profonde timidité, ressemblant au premier abord à de la froideur et à de l'indifférence. Né le cadet, d'une tige royale, il avait été élevé par son précepteur dans cet effacement calculé qui, aux yeux d'un diplomate à longue portée, devait éviter un jour les compétitions et les guerres civiles.

Appelé au trône d'Espagne par des événements imprévus, il montra bientôt, sous ces dehors défavorables, de hautes et sérieuses qualités, une grande bonté de cœur, des mœurs très-chastes, un vif désir d'honnêteté dans la gestion des affaires publiques, et aussi un courage froid et calme sur le champ de bataille, bien fait pour enthousiasmer et passionner la fière et généreuse nation castillane.

Malheureusement, le pli donné à sa nature par l'éducation pre-

mière, cette habitude d'obéir à laquelle avait été façonné tout son corps, survécut dans le pouvoir suprême. M. de Beauvilliers et tout l'entourage de son enfance avaient travaillé à faire de lui une machine humaine de soumission et d'obéissance à son aîné. Le jour où il n'eut à reconnaître au-dessus de lui que le Dieu dont Bossuet proclamait si éloquemment devant son aïeul la suprématie et la puissance, ce jour-là Philippe V devait fatalement devenir la proie des intrigues de cour et des favoris.

En 1724, lorsque Ranc arriva à Madrid, son maître était réellement excédé, lassé du poids de la couronne. S'il la reprit après la mort de son fils, ce fut sur les instances très-vives de sa femme, l'ambitieuse Élisabeth Farnèse. La reine parmesane, qui voyait ses fils encore séparés du trône par la personne de Ferdinand, prince des Asturies, n'avait qu'un rêve, leur assurer en dehors de l'Espagne, en Italie, à Parme et à Naples, des duchés et des royaumes. Pour cela il lui fallait le pouvoir, pour cela il lui fallait aussi l'alliance de la nation portugaise, voisine immédiate et dangereuse en temps de guerres lointaines.

Ce sont des projets politiques aussi importants que dans sa sphère modeste le peintre de Montpellier eut à servir et qui déterminèrent les grands événements de sa carrière.

Un double projet de mariage avait été élaboré entre les cours de Lisbonne et de Madrid. Il s'agissait d'un de ces échanges d'infantes, si fort en usage dans la diplomatie espagnole et si féconds en graves conséquences. Le prince des Asturies, héritier futur de la couronne d'Espagne et des Indes, devait épouser une fille de Jean V, et, réciproquement, Joseph, prince du Brésil et futur roi du Portugal, devait s'unir à Marie-Anne-Victoire, infante issue du second mariage de Philippe V avec la reine Élisabeth.

Ranc, par ordre de son souverain, gagna Lisbonne, emportant un portrait sans doute flatteur de la jeune infante, portrait qui fut soumis à son fiancé et contribua pour bonne part à l'agrément de ce projet. Jean V, qui n'avait pas moins de goût pour les arts que Philippe et désirait aussi embellir sa capitale, la doter d'institutions utiles, venait de fonder en 1720 et 1722 les Académies royales de géométrie et d'histoire. D'habiles graveurs étaient nécessaires au fonctionnement de ces corps savants; il s'était donc adressé par son ambassadeur aux artistes de la Haye et de Paris.

Ranc eut par suite la satisfaction de trouver fixés à Lisbonne Charles de Rochefort, Pierre Quillard, un adorable élève de Watteau, et De Brie. Ce dernier maître devait graver, en 1739, les portraits de Marie-Anne-Victoire et de Jean V, car le monarque mit à profit le séjour auprès de lui du premier peintre de la cour voisine, et voulut avoir son portrait par le neveu de Rigaud. Jean Ranc borna-t-il là son œuvre ? C'est peu probable. Bermudez nous affirme qu'il peignit la famille royale tout entière. Ces tableaux ont dû disparaître, ainsi que je l'ai dit plus haut, dans l'effroyable cataclysme, le tremblement de terre suivi d'incendie, qui détruisit presque totalement cette capitale et n'épargna pas le palais royal. Par fortune la pointe de De Brie nous conserve deux de ces portraits. Nous en retrouverions probablement dans quelque résidence princière de l'Espagne un troisième, et l'un des plus importants pour le succès de cette mission, je veux parler de l'image de la fiancée de Ferdinand. Ranc, après avoir dit adieu ou plutôt au revoir aux artistes ses compatriotes et à son confrère don Francisco Vieyra (*pintor de camara del rey de Portugal*), rapporta en effet avec lui à Madrid ce précieux portrait de princesse. Nous verrons tout à l'heure qu'il constituait un chef-d'œuvre de courtoisie et que Ferdinand VI éprouva devant la réalité une surprise désagréable.

Les pourparlers diplomatiques ayant abouti, le mariage étant décidé, les deux cours se rejoignirent sur la frontière en janvier 1728. Philippe V, escorté d'une nombreuse suite de quatre mille fantassins et deux mille cavaliers, gagna Badajoz, pendant que Jean V se rendait en même équipage à Elvas. Puis un pont ayant été jeté sur la Caya, le petit torrent qui séparait les deux États, et un pavillon luxueux dressé à son centre, la cérémonie de l'échange des princesses eut lieu. De grandes réjouissances signalèrent cet événement heureux pour les deux pays. Castillans et Portugais firent assaut de luxe et de richesse. Ranc d'un côté, Pierre Quillard de l'autre durent avoir fort à faire pour donner un caractère artistique et le reflet de Versailles à ces fêtes improvisées en plein champ, dans une nature très-agreste. Mais dans ce tournoi d'élégance, l'Espagne fut battue, et cette sage défaite, tout à l'honneur de son roi, doit être expliquée. Pour favoriser le commerce espagnol, Philippe V avait interdit le port des galons d'or ou d'argent sur les vêtements et les carrosses, son peuple étant vis-à-vis

de cette industrie tributaire de l'étranger. En cette circonstance, on s'attendait à ce qu'il levât l'édit, mais il n'en fit rien et fit bien.

Une lettre de M. Keene à M. de la Faye, datée de Badajoz, le 20 janvier 1729, mentionne la désillusion que j'ai déjà signalée. « La figure de la princesse, dit-il, quoique couverte d'or et de diamants, choqua réellement le prince... sa grande bouche, ses lèvres épaisses, ses grosses joues et ses petits yeux ne lui paraissaient pas composer un visage agréable; ce qu'elle a de beau, c'est la taille et le noble maintien. » Mais ce léger désappointement disparut dans le contentement général. Les deux cours allèrent poursuivre cette suite ininterrompue de fêtes dans le cadre merveilleux de Séville, et après le départ de Jean V la famille royale d'Espagne continua de résider dans la capitale de l'Andalousie.

Ranc n'avait pas quitté son souverain durant tout ce voyage et s'accommoda à merveille de ce changement de résidence. Comment son œil d'artiste n'eût-il pas été séduit par ce climat, ce site, cette flore également admirables, et aussi par les monuments élevés un peu partout dans ce coin de l'Espagne par le génie des Maures? La cour, nous dit William Coxe, dans son *Histoire des Bourbons*, aimait à se transporter à Grenade, et là le Roi et la Reine se plaisaient à habiter le Soto de Roma. Une de leurs distractions favorites était encore d'aller à Cadix assister à l'entrée et à la sortie des escadres et galions.

Au fond, la Reine éloignait autant que possible de Madrid et du conseil de Castille son royal époux. Philippe V en était arrivé à la monomanie de l'abdication. L'infortuné monarque, abreuvé de dégoûts et écœuré par les intrigues politiques, las du pouvoir, désabusé des hommes et des choses, avait des accès d'hypocondrie, d'humeur noire, des vapeurs, disait-on, aussi longs que fréquents. Il passait six mois au lit, négligeant le soin de sa personne, recevant en pleine nuit les ambassadeurs étrangers, intervertissant toutes les heures de repos ou de travail, parfois refusant toute audience et vivant dans la claustration la plus complète. De Brancas et de Rothenbourg s'étendent beaucoup dans leurs lettres à la cour de France sur ces crises fâcheuses, les exagèrent et les amplifient pour complaire aux ministres de Louis XV et taquiner les partisans du duc d'Anjou. En réalité, il faut voir là le découragement profond, les accès navrants de tristesse d'un prince foncièrement bon

et bien intentionné, qui, appelé à régner dans un pays ruiné, livré à toutes les intrigues, ravagé par la guerre, n'avait pu parvenir à réaliser le relèvement qu'il avait conçu et projeté.

Il est évident que pendant ces longs marasmes du Roi, son premier peintre était libre de vaguer à sa fantaisie. Ranc dut en profiter. Bermudez nous apprend qu'il s'était lié de grande amitié avec un peintre sévillan qui ne manquait pas de talent, Domingo Martinez. On voit de ses œuvres à la cathédrale de Séville, à San Francisco, au collège de San Telmo, à San Marcos et à San Felipe de Néri. L'écrivain espagnol ajoute que Ranc lui proposa de prendre sa place et son titre de Peintre du Roi. Peut-être à la vue du triste état de Philippe V, le neveu de Rigaud songeait-il à regagner Paris. Mais Domingo Martinez était riche, très-occupé dans la ville, et refusa l'offre de son ami.

Deux anecdotes relatives à ce long séjour à Séville, de mars 1729 au 16 mai 1733, nous fournissent la preuve que Ranc était d'un naturel serviable, et heureux d'aider de son influence les jeunes artistes. Domingo Martinez lui ayant présenté un étudiant en philosophie et grammaire, déjà tonsuré, don Francisco Preciado de la Vega, qui marquait une vocation ardente pour la peinture et paraissait heureusement doué, Ranc lui fit obtenir son voyage gratuit de Cadix à Rome et une pension sur la cassette royale lui permettant d'apprendre son état dans la capitale des arts. Preciado en revint un peintre fort érudit, fit partie des Académies de Saint-Luc, dans sa patrie de celle de Saint-Ferdinand, et a laissé un ouvrage sur la peinture estimé, *l'Arcadia pittorica*.

L'artiste français agit de même à l'égard du sculpteur don Felipe de Castro, né en 1711, alors âgé de dix-huit à vingt ans. Sur la recommandation de Martinez, il le présenta à son confrère René Fremin, lui soumit deux statues du jeune homme, saint Léandre et saint Isidore, le recommanda à son tour chaudement, et, avec l'appui de Fremin, le fit mander à Rome. Felipe de Castro eut, par la suite, le 12 avril 1752, l'honneur de diriger l'Académie royale de Saint-Ferdinand.

Cependant, la cour étant revenue en 1733 à Madrid, Jean Ranc quitta avec elle Séville et reprit ses travaux dans la capitale de la monarchie. Mais ils ne furent pas de longue durée. Un an et demi plus tard, en 1735, il s'éteignait, âgé de soixante et un ans et six mois.

laissant, au dire de d'Argenville, sa femme et ses enfants, au nombre de cinq, dans une situation précaire. Ranc avait toujours vécu trop largement et dissipé les présents des rois d'Espagne et de Portugal, les pensions attachées à sa charge.

Quelle place convient-il de lui assigner parmi les portraitistes français ?

Si nous en jugions par ses deux portraits de Louis XIV et de M. de Lamoignon de Basville, au Musée de Montpellier, il faudrait le classer à côté des Van Loo, de son successeur Louis Michel, par exemple. Jean Ranc ne dépasse pas là dedans la mesure d'un habile élève d'Hyacinthe Rigaud. Il costume et habille aussi bien que son maître, mais n'en a pas le faire serré, la peinture solide et durable, suivant le mot déjà cité de Saint-Simon. La tête de M. de Lamoignon, l'intendant de la province de Languedoc, est d'un dessin mou. En outre, le portraitiste s'arrête à l'épiderme du personnage et n'entrevoit pas, ne fouille pas de ses pinceaux son âme. Les prélats, les courtisans, les grands génies du siècle de Louis XIV, tels que l'admirable Racine, du musée de Toulouse, ont, dans les portraits de Rigaud, une expression frappante appropriée à leur caractère. M. Charles Blanc la trouvait même exagérée. On regrette de ne pas la trouver du tout dans ce Ranc. Il est joliment peint, mais mièvrément. La peau de ce magistrat est rosée comme celle d'une grande dame, son teint fleuri, reposé. Un long intervalle sépare cette toile, — que je veux croire de jeunesse, — des bons Rigaud.

Mais Ranc (j'ai oublié de dire qu'en Espagne on écrivait son nom Rang par un *g* final, et souvent on lui donnait de la particule, M. de Rang) a eu une seconde manière que signale M. Paul Mantz et qui lui attribue dans l'École française une physionomie plus personnelle, une place plus élevée. Bien qu'arrivé à Madrid tardivement, à cinquante ans, le peintre de Montpellier modifia là-bas sa peinture au contact des merveilleux chefs-d'œuvre de Vélasquez. Un artiste digne de ce nom ne peut vivre sans être influencé dans la fréquentation de l'œuvre de ce maître, qui est peut-être le peintre le plus étonnant au point de vue du métier.

Jean Ranc s'éprit des libertés heureuses de pinceau, de la fougue, de la prodigieuse simplicité de facture, de la justesse des tons locaux du chef de l'École espagnole, et il chercha à unir dans ses

portraits l'enseignement élégant, la touche fondue de Rigaud à la véhémence castillane. J'ai vu, à ma plus grande surprise, certaines toiles de cette seconde manière, et j'en goûte beaucoup la largeur, la noblesse et l'harmonie.

J'ai fini ce résumé biographique, mais, en l'écrivant, deux observations m'ont frappé, que je veux consigner.

La première, c'est de voir en moins d'un siècle, par une bizarre rencontre de fortune, deux peintres de Montpellier nommés peintres de souverains étrangers. Sébastien Bourdon va à Stockholm représenter l'art français auprès de Christine de Suède et ne peint guère là-bas que des portraits : la Reine, Charles-Gustave, son successeur au trône, et les princes de cette maison. Jean Ranc se transporte à l'autre bout de l'Europe, à Lisbonne, à Séville, et consacre son talent à reproduire les traits des familles royales régnantes.

Ceci est un hasard de la destinée. Une rencontre plus intéressante au point de vue artistique, c'est la grande réussite, le mérite des peintres nés dans cette même ville comme portraitistes. Successivement Bourdon, les deux Ranc, Jean Raoux, excellent dans cette branche. Au commencement du siècle actuel, Xavier Favre exécute ce portrait d'Alféri que Florence place dans sa Tribune. L'an dernier, enfin, M. Cabanel envoie au Salon deux portraits d'une sobriété, d'une simplicité magistrales, qui rallient tous les suffrages et compteront parmi les succès les plus incontestés de sa carrière si brillante.

C. PONSONAILHE,

Membre correspondant de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Nous empruntons à l'*Inventaire des Richesses d'Art de la France*, Musée de Montpellier, les deux mentions de tableaux suivantes :

Portrait de Louis XIV. — Toile; haut. 0^m,72, larg. 0^m,58.

Le Roi est représenté à mi-corps, de trois quarts, vêtu d'un manteau d'hermine.

Legs FABRE, 1837.

Portrait de Nicolas Lamoignon de Basville, intendant de la province de Languedoc, en 1685.

Toile ; haut. 1^m,21, larg. 0^m,97. — Figure de grandeur naturelle vue jusqu'aux genoux.

Il est représenté de trois quarts, en robe noire, avec manchettes et rabat, coiffé d'une grande perruque. Il ouvre des deux mains un grand livre, posé, ainsi qu'une draperie rouge chiffonnée, sur une table, à droite.

Don Philippe Coustou.

ACTES INÉDITS

L'an 1671 et le 1^{er} jour du mois de juillet, deux publications faictes, dispense de la troisième présentée, mariage du sieur Anthoine Ranc, peintre, et demoiselle Françoise Boière, et n'ayant trouvé aucune opposition ni découvert aucun empeschement canonique, et ayant vu les dispenses de M^{sr} l'Evesque de Montpellier, je soubssigné les ai espousés, selon l'ordre de l'Église, es prezance de noble Jean de Montaigne, C^{er} du Roy, et noble Pierre de Vault et Louis Mayran, m^d tailleur.

(Signé :) RANC, FRANÇOISE BOYÈRE, DE MONTAIGNE, DE VAULX,
LOUIS MAYRAN, ÉLÉAZAR GACHES, curé.

(Paroisse Saint-Pierre, arch. mun. de Montpellier.)

Ledit jour 1674, a esté baptizé Jean Ranc, aagé de six jours, fils du sieur Antoine Ranc, m^e peintre et de Françoise Boyère. Le parrain a esté Jean Boyer, m^d tailleur, la marraine Catherine Geille, ès prezances de Jean Brun, march^t, et Estienne Clauzel, cordonnier.

(Signé :) BRUN, CLAUZEL, ÉLÉAZAR GACHES, curé.

(Registre GG. 88, arch. mun. de Montpellier.)

L'an susdit 1675 et le vingt huit décembre furent baptizés deux jumeaux, aagés d'un jour, le premier s'appelle Jean-Baptiste Ranc, fils de M^r Anthoine Ranc, m^e peintre et de d^{lle} Françoise Boyère, mariés. Son parrain feust M^r Jean Marsal, sa marraine d^{lle} Isabeau Trial ; l'autre s'appelle Françoise Ranc, son parrain feust M. Jean Baude, Procureur en la Cour des aydes ; sa marraine Jeanne de Gaillard, femme de M. Boussonel, es prezances des soussignés.

(Signé :) MARSAL, BAUDE, TRIALLE, Jeanne DE GAILLARD,
J. GAUCHERAND, curé.

(Registre GG. 33, arch. mun. de Montpellier.)

L'an 1716 et le 14^{eme} mars, S^r Anthoine Ranc, peintre décédé ce jour-d'hui, à l'aage de 82 ans, a esté porté dans l'Église des Dominicains pour

y estre enterré en prézance de M^{res} Jean et Trinquier, prebstres, et de Guiraud Coulet, clerc.

(Signé :) TRINQUIER, prebstre, COULET, clerc et LAUSSEL.

MARIAGE DE M. RANC.

Par deuant les No^{res} du Chastelet de Paris soussignez, furent présents sieur Jean Ranc, peintre ordinaire du Roy, demeurant à Paris, rue des Fosséz Montmartre, paroisse S^t Eustache, fils de sieur Antoine Ranc, peintre, et de deffunte d^{ne} Françoisse Boyer, jadis sa femme, ses père et mère, dud. sieur son père, ayant le consentement ainsy ql. a dit, pour luy et en son nom d'une part. Et damoiselle Marie Marguerite Caillot, veuve de Gaspard Rigault, peintre du Roy, demeurante à Paris, Rue Montmartre, paroisse susd., stipulante en cette partie pour d^{lle} Marguerite Elisabeth Rigault, leur fille, dem^{te} avec sad. mère, pour ce présente de son voulloir et consentement, aussy pour elle et en son nom d'autre part. Lesquelles partyes pour raison du futur mariage d'entre le sieur Ranc, et lad. d^{lle} Rigault, en la présence et du consentement de leurs parents et amis, cy après nommés, scavoit : de la part dud. sieur futur époux, de Jullien Lemaigre, escuyer, sieur de Lan, son amy ; et de la part de lad. d^{lle} Rigault, de Margueritte Ligoneau, veuve de Jacques Caillot, marchand épiciier, à Paris, son ayeulle maternelle ; sieur Nicolas Caillot, bourgeois de Paris ; damoiselles Suzanne Margueritte et Catherine Suzanne Caillot, filles majeures, ses oncles et tantes ; et Jacques Allain, bourgeois de Paris, son amy ; ont volontairement fait et font les traittés et conventions dudit mariage suivant. C'est à scavoit que lad. d^{lle} veuve Rigault a promis donner lad. damoiselle sa fille, de sond. voulloir et consentement, aud. sieur Ranc, qui, de sa part, promet de la prendre pour sa légitime épouse par nom et loy de mariage, qui sera célébré en Sainte Eglise, dans le plus bref temps que faire ce pourra et qu'il sera deslibéré entr'eux. Pour delà, en avant, estre comme en effet seront lesd. sieur et d^{lle} futurs époux uns et communs en tous biens, meubles et conquets immeubles suivant la coutume de Paris, qui reglera leurd. communauté, renonceans à cette fin à toutes les autres coutumes et loix contraires. Sans pour ce estre tenus de debtes et hypothèques l'un de l'autre faittes et créées avant la célébration dud. mariage, et s'yl y en a, elles seront payées et acquittées par celuy ou celle qui les aura faittes et créées et sur son bien particulier, sans que celuy de l'autre en soit aucunement tenu. Led. sieur futur époux a pris et prend lad. damoiselle future épouse aux biens et droits qui luy appartiennent, dont un tiers entrera en lad. comm^{te} et les deux autres tiers demeureront propres à lad. damoiselle future Epouse et aux

siens de son costé et ligne, avec tout ce que pendant led. mariage luy pourra avenir et escheoir à quelque titre que ce soit, tant en meubles qu'immeubles, Led. sieur futur Epoux a doué et doüe lad. damoiselle future Epouse de la somme de cinq cents livres de rente de douaire préfix, dont elle jouïra sitot qu'il aura lieu, suivant laditte coutume. Le survivant desd. sieur et damoiselle futurs époux aura et prendra par préciput, et avant faire partage des biens meubles de laditte communauté, tels d'iceux qu'il voudra choisir et, suivant la prisée de l'inventaire qui en sera lors fait et sans crüe, jusqu'à la somme de trois mil livres, ou lad. somme en deniers comptant, au choix et option dud. survivant réciproquement. Laditte damoiselle future épouse et les enfants qui pourront naistre dudit mariage auront la faculté de renoncer à laditte communauté, ce faisant reprendront tout ce qu'elle y aura apporté, avec ce que constant led. mariage luy pourra estre venu ou escheu tant en meubles, qu'immeubles par succession, donation, legs ou autrement, mesme icelle future épouse, ses douaire et préciput, tels que dessus stipullez, sans par elle ni sesd. enfants estre tenus d'aucune debtes ni hypothèques de laditte communauté, encore qu'elle y eust parlé, s'y feust obligée, ou y eust été condamnée, dont audit cas elle et sesd. enfants seront acquittés, garentis et indemnisés par et sur les biens présents et avenir dud. sieur futur époux, tant meubles qu'immeubles et generalmente quelconques. Sy pendant ledit mariage, il estoit vendu ou aliéné quelques biens terres et héritages ou rascheté quelques rentes propres à l'un ou à l'autre desd. sieur et damoiselle futurs époux, le remploi sera aussitôt fait des deniers en provenant en acquisition d'autres biens qui tiendront mesme nature de propre à celuy ou celle du costé duquel lesd. deniers seront provenus, et si lors de la dissolution de lad. communauté lesdits remplois n'estoient faits, les deniers pour ce nécessaires seront pris sur les biens de lad. communauté, s'ils suffisent, sinon ce qui s'en diffaudra, sera pris sur les propres et autres biens dud. futur époux. Pourquoi et pour toutes les autres clauses et conditions du présent contrat, l'hypothèque demeure establie cejour-d'huy. Et pour la singulière amitié que led. sieur futur époux a dit porter à lad. damoiselle sa future épouse, jl luy a par ces presentes fait donation entrevifs pure et simple et irrévocable, en la meilleure forme qu'elle puisse valloir, ce acceptant laditte damoiselle future epouse, de tout et uns chascuns les biens meubles, acquêts, conquets, propres immeubles généralement quelconques qui se trouveront luy appartenir au jour de son décès, au cas qu'il la précède et qu'il n'y ait lors de son dit décès aucuns enfants vivants, nez ou procréés dudit mariage et s'il y en avoit et qu'ils vinsent à décéder sans laisser enfants d'eux en légitime mariage, laditte donation reprendra sa force et vertu, comme s'il n'y en avait point eu; pour par laditte

damoiselle future épouse esdits cas cy dessus jouir, faire et disposer en pleine propriété et comme de choses luy appartenant au moyen des présentes, de tous lesdits biens quelconques dud. futur epoux, en quoi qu'ils puissent consister, sans aucuns en excepter que seulement les jmeubles qui se trouveront luy appartenir dans le diocèse de Montpellier qui lui sont escheus par le décès de ladite defunte sa mère, et qui pourront cy après luy escheoir par celui dudit sieur son père qui ne seront point compris dans la présente donation, pour laquelle faire insinuer au greffe des insinuations du Chastelet de Paris et partout ailleurs ou besoin sera, lesdites partyes ont constitué pour leur procureur le porteur des présentes, luy en donnant pouvoir et d'en requérir acte dans le temps prescrit par les edit et déclarations de Sa Majesté, promettant, etc., obligant, etc., renonceant, etc. Fait et passé à Paris, ès estudes, l'an mil sept cent quinze, le treize juin après-midy, et ont signé la minutte des présentes demeurées en la garde et possession de M^e Goudin, l'un des No^{rs} soussignez, qui a delivré la présente expédition cejourd'huy six octobre, mil sept cent vingt trois.

(Scellé lesd. jour et an III^e.)

DE MAHAULT, GOUDIN ¹.

VI

NOTICE

SUR

CHARLES-GUILLAUME COUSIN

DE PONT-AUDEMER

DÉCORATEUR DU PALAIS ROYAL DE STOCKHOLM

(1707-1783)

La Normandie a fourni un grand nombre de sculpteurs et de tourneurs en bois, mais dont les noms sont restés inconnus, ces artistes, d'ordre secondaire, n'ayant presque jamais signé leurs œuvres.

C'est de l'une de ces familles qui s'étaient perpétuées dans la

¹ L'expédition originale de cet acte appartient à M. Henry Jouin, qui nous l'a obligeamment communiquée.

même ville, qu'est sorti Charles-Guillaume Cousin, décorateur du palais royal de Stockholm.

Pont-Audemer, ancienne ville de quelque importance de la basse Normandie, avait encore au siècle dernier beaucoup de maisons en bois; les exigences de l'industrie moderne les ont fait disparaître successivement; mais il en reste plusieurs, assez intéressantes par leurs sculptures, celle notamment où, suivant la tradition populaire, est figuré le *bonhomme Audemer*.

Or, puisqu'il est notoire que la famille Cousin a exercé à Pont-Audemer la profession de sculpteurs sur bois, du seizième au dix-septième siècle, il y a présomption que les sculptures normandes des maisons de cette ville sont en grande partie l'œuvre de ses membres.

En tout cas, le souvenir de deux d'entre eux s'y est perpétué jusqu'à nous.

L'un fut Jean COUSIN, né au Pont-Audemer, comme on disait alors, en 1687, mort dans la même ville, le 29 juillet 1748, après avoir acquis dans son art une incontestable supériorité.

Il est l'auteur des sculptures, en partie enlevées, qui ornaient la chaire de l'église Saint-Ouen de Pont-Audemer, et d'un Saint Guillaume, en marbre blanc, qui, d'abord confié au curé de Saint-Germain, pour orner son église, fut repris à la Révolution par un parent de Cousin, capitaine des grenadiers de la garde nationale, qui s'en empara à la tête de sa compagnie.

Charles-Guillaume COUSIN, son neveu, décorateur du palais royal de Stockholm, naquit à Pont-Audemer, le 1^{er} avril 1707, ainsi que le constate l'acte de catholicité ci-après (paroisse Saint-Ouen) :

« Le deux d'avril mil sept cent sept, Charle-Guillaume, fils de
« Guillaume Cousin, et de Marguerite Legemble, a été baptisé,
« âgé de deux iours. Ses parins et marine Charle Delacroix et
« Agnès Catherine Michaud. »

(*Signé au registre : Delacroix et Agnès-Catherine Michaux.*)

Charles-Guillaume Cousin, dont il est ici question, fit nécessairement partie d'abord du corps des huchiers qui nous ont laissé de si jolis meubles¹, et, comme ses ancêtres, sculpta sur

Sur l'emploi de la *Diane* dans les sculptures normandes, voir le n^o du

bois quelques-unes des têtes grotesques ou symboliques qui ornaient les maisons de sa ville natale. La tradition locale est d'ailleurs unanime pour lui attribuer les sculptures en ce genre de la maison Leduc, sur la place du Marché aux étoffes.

Frappés de ses heureuses dispositions, ses parents l'envoyèrent étudier à Paris dans l'atelier des frères Coustou.

On raconte qu'il fut même par la suite associé à une œuvre à laquelle collaborèrent Guillaume Coustou et Jean-Baptiste Pigalle, dont il devint ami.

Cousin resta ainsi associé aux travaux des Coustou et de Pigalle jusqu'à sa vingt-neuvième année.

En 1736, une circonstance heureuse le favorisa.

La Suède ayant besoin de toute une légion d'artistes, pour décorer le palais royal de Stockholm, fit appel au talent des artistes français, sculpteurs et peintres ; Charles-Guillaume Cousin fut du nombre de ceux dont on agréa les services.

Une tradition normande prétend qu'irrégulier dans sa vie privée, Cousin dépensa par deux fois l'argent qui lui avait été remis pour ses frais de voyage, et que ce ne fut que sur de nouvelles instances et avec de nouveaux fonds qu'il se décida enfin à partir.

Nous ne sommes pas absolument en mesure de contrôler cette tradition ; elle nous paraît improbable cependant, car le traité passé au nom de la cour de Suède et Cousin est daté du 22/11 mars 1737, et il semble résulter de documents suédois que cet artiste arriva à Stockholm en cette même année ; mais, comme les négociations pour l'appel d'artistes étrangers remontaient à l'année 1736, il peut se faire que les indélicatesses reprochées à Cousin aient eu lieu dans l'intervalle, et que le traité précité ait eu pour effet de donner une consécration définitive à des engagements antérieurs, non suivis d'effet.

Voici l'analyse du contrat :

Par acte du 22/11 mars 1737, passé entre Cousin, d'une part, et le baron de Gædda, envoyé suédois, d'autre part, Cousin fut engagé comme sculpteur pour les travaux du château royal le

28 octobre 1868 du *Journal de Rouen*. — M. Edmond BONNAPÉ publie en ce moment un fort beau livre : *le Meuble au seizième siècle*, où il est souvent question des meubles normands.

Stockholm, aux conditions suivantes : traitement annuel de 2,500 livres, frais de voyage 400 livres, et même somme pour le retour ; il lui était alloué, en outre, pour frais de loyer, de chauffage et éclairage, 210 *daler* par an.

Cousin fut installé dans ses fonctions le 5 avril (25 mars, vieux style) 1737 ; il les remplit sans interruption jusqu'au 6 juin 1740.

Pendant ces trois années, il perçut, d'après son propre acquit, 13,779 *daler* 12 *öre*.

Le 27 juin suivant, il toucha ses frais de retour et quitta vraisemblablement la Suède peu de temps après.

Au mois de décembre de la même année, il toucha encore, probablement par intermédiaire, un reste d'émoluments.

En arrivant à Stockholm, Cousin était accompagné d'un autre sculpteur français nommé Bourguignon et d'un peintre italien, Domenico M. Francia.

Déjà, en 1732, étaient arrivés pour les mêmes travaux les sculpteurs Michel Le Lièvre et Antoine Belletti, ainsi que le peintre Thomas Taraval. Ces artistes amenaient avec eux quatorze ouvriers.

Dans son *Guide de l'étranger dans Stockholm*, Ekmach¹ parle de notre artiste en ces termes :

« La façade méridionale du château royal de Stockholm est ornée de six grandes colonnes corinthiennes engagées, couronnées de trophées, qui ont été modelées par Cousin, sculpteur français, et montées en plomb par Meyer. Cousin, dit-on, modela aussi les dix cariatides ioniques et les médaillons en plomb des rois de Suède qui sont placés entre les pilastres de la façade occidentale du château royal de Stockholm. »

C'est à peu près ce que l'on savait de lui, à propos des travaux qu'il avait exécutés en Suède.

Des recherches faites à notre sollicitation² dans les comptes des bâtiments royaux vont nous permettre de faire mieux connaître Cousin à ce point de vue.

¹ C'est d'après cet auteur que Dussieux (*les Artistes français à l'étranger*, 3^e édit., 1876, p. 595) a consacré sept lignes à Cousin, sans les prénoms, le lieu de naissance et les dates de sa biographie.

² Par M. EICHORN, de Stockholm. Nous avons aussi consulté : *Essais sur Pont-A-lemer*, par CANEL.

Il est toutefois difficile de spécifier les travaux auxquels il prit part, attendu qu'étant payé annuellement, il n'avait pas de facture à produire.

On sait cependant d'une façon certaine que les six trophées qui décorent la façade sud du château de Stockholm et dont parle Ekmack, ne sont pas de lui.

Ces groupes étaient achevés en 1735, deux ans par conséquent avant l'arrivée de Cousin, et sont l'œuvre d'Antoine Bellet.

Mais, dans un acte authentique, Cousin déclare être l'auteur du groupe de la *Concorde* qui orne la corniche de la salle des États; en voici le texte écrit de sa main :

« Pour avoir fait un Groupe de la *Concorde*, avec ses attribues de pelatre à la main à un coin de la salle des États. Convention faite à 1,500 ll. tournois. COUSIN. »

Ces mots, d'une autre main, sont ajoutés sur la pièce originale :

« A Stockholm, le 23 du mois de mai 1741. Cousin. »

Il est encore l'auteur des grands thermes ou gaines en pierre, et, probablement aussi, des médaillons en plomb qui sont à la façade occidentale du château.

Enfin, il existe au château royal de Drottningholm, résidence consacrée aux Arts, un buste original, en plâtre doré, du roi Adolff-Fredrik de Suède, signé : Cousin, 15 octobre 17.. (les deux derniers chiffres sont effacés).

Les autres collections du royaume de Suède ne renferment aucune œuvre de Cousin.

Pendant son séjour à Stockholm, Cousin épousa une Suédoise, à laquelle il survécut et qui ne lui laissa pas d'enfants.

A son départ, il fut honoré d'une pension du roi de Suède, à laquelle s'ajouta plus tard une pension du roi Louis XVI.

On assure qu'à l'époque de son séjour à Stockholm, Cousin avait envoyé à un de ses amis de Pont-Audemer une somme d'argent assez considérable, pour lui acheter la propriété de la Lorie, près de cette ville; mais que ce dépôt, engagé dans de mauvaises spéculations, fut bientôt presque entièrement perdu.

De 1740 ou 1741, époque de son retour en France, jusqu'en 1771, date de sa mort, c'est-à-dire pendant quarante ans, la vie artistique de Cousin nous est peu connue. Il est fort probable qu'il resta d'abord quelques années encore à Paris, travaillant à la journée,

suivant les habitudes du temps, chez des artistes en plus grande réputation que lui ; mais on sait qu'il revint habiter Pont-Audemer, où la goutte qui affligea ses dernières années l'obligea bientôt à prendre du repos et à délaïsser l'atelier.

C'est dans cette ville que notre artiste est mort, le 19 juillet 1783, suivant l'acte ci-après :

« Le dimanche vingt de juillet mil sept cent quatre-vingt-trois, le corps du sieur Charles-Guillaume Cousin, sculpteur, décédé d'hier, âgé d'environ soixante-seize ans, muni des sacrements de l'église, a été inhumé dans l'aide de cimetièrre par nous Prêtre curé de cette paroisse, en présence des témoins soussignez.

« *Signé* : J. Cousin, Gressent, J. P. Bocquet, A. Girette, curé de Saint-Ouen. »

Les œuvres de Cousin sont aujourd'hui dispersées, mais outre ce qu'il a fait en Suède, on connaît encore de lui :

1° Têtes à mouvement, qu'il sculpta en collaboration avec son oncle.

2° Deux bustes en terre cuite, signés et datés de 1745. (Collection Canel, à la Mairie de Pont-Audemer.)

3° Autre buste, daté de 1747, chez M. Le Court, de Pont-l'Évêque, qui possède en outre, du même artiste, une grenouille plus grande que nature.

4° Christ en marbre blanc d'un travail admirable, dit-on, qui fut échangé, après sa mort, contre une acre de terrain, par ses héritiers. On prétendait que, par un rare artifice, l'artiste avait creusé des veines qu'il remplissait de soie bleue pour imiter le sang ; cette légende populaire est dépourvue de vérité. Le Christ existe encore, et les veines y sont à peine figurées.

5° Projet de fontaine en marbre pour la ville de Pont-Audemer. La maquette en terre cuite, qui est conservée à la Mairie, représente une Naiade gracieusement étendue, accoudée sur une urne.

On prétend que Cousin, voulant être utile à ses concitoyens, avait offert de sculpter gratuitement cette fontaine, mais que la municipalité ayant refusé de placer ce monument en face de la rue aux Pâtisiers, où demeurait l'artiste, le projet resta sans solution.

6° Buste en marbre de Louis XVI, destiné à la ville de Pont-Audemer.

La tradition locale, toujours inexacte à propos de l'artiste, prétend que la municipalité l'ayant contraint, contre son gré, à loger des soldats de passage, il mit ce buste en morceaux. La vérité est que ce buste ne fut détruit qu'en 1793.

7° Bustes de MM. Le Gras, père et fils, juges à Pont-Audemer, amis de l'artiste. Conservés par cette famille.

8° Médaillon, signé : Cousin. Collection Gêrus.

9° Buste, en demi-bosse, de M. Cavalier, subdélégué, ami de l'artiste. Œuvre de mérite restée inachevée. Existe toujours.

Ici encore la tradition a créé une légende; elle assure que Cavalier ayant demandé à l'artiste ce qu'il lui devait, Cousin aurait répliqué : « De tels ouvrages ne se payent pas », puis aurait en présence de Cavalier et d'amis brisé son œuvre.

La vérité, qu'il faut toujours invoquer, est que Cousin, atteint de goutte, dans ses dernières années, dut laisser plusieurs œuvres inachevées, dont celle-ci.

D'ailleurs, il est bien avéré qu'avant de mourir, il brisa ou fit briser diverses œuvres, sans doute informes, et des maquettes, sans doute invendables, qui restaient dans son atelier abandonné.

Tous les travaux que nous venons de citer, et que nous avons classés dans un ordre approximativement chronologique, sont certainement postérieurs à 1741.

Cousin fit plusieurs élèves, dont l'un, François Masson, né à la Vieille-Lyre en 1745, devint un statuaire distingué.

Il laissa à ses héritiers, outre un riche mobilier, et une bibliothèque qui lui avait été donnée par le roi de Suède, un capital d'environ 35,000 francs, économisé sur ses pensions et ses travaux.

La tradition locale, on l'a vu, est assez contradictoire à son égard. Tandis que ceux qui n'en ont entendu parler que par ouï-dire lui attribuent des emportements regrettables, les représentants directs de ses amis font, au contraire, l'éloge de son caractère et de ses talents : la goutte, qui le mina longtemps, excuserait au besoin certaines défaillances.

Quoi qu'il en soit de ces opinions, nous n'avons pu malgré des démarches répétées, faites au temps où nous habitions la localité, et malgré un appel public fait dans le *Journal de Pont-Audemer* du 4 janvier 1868, savoir sur Charles-Guillaume Cousin et sur ses œuvres que ce qui est contenu dans cette notice.

Quant à sa famille, elle a complètement disparu du pays.

La Suède, au temps de Cousin, était tout imprégnée d'éclectisme. Aussi, faisant allusion à l'un des châteaux dont nous avons parlé, un panégyriste a-t-il pu dire sans exagération :

« Ici, mille chefs-d'œuvre pleins de vie et de vérité éternisent le nom de Louise et la puissance du génie suédois. Ici, l'art reconnaissant a conservé l'image des Héros qui ont prodigué leur sang pour le salut de la Patrie... Oui, Beaux-Arts, soyez fiers de votre influence et jouissez-en ! »

Victor ADVIELLE,

Membre de la Société Artésienne des Amis des
Arts d'Arras, correspondant du Comité.

VII

FRANÇOIS MARCHAND

ET LE TOMBEAU DE FRANÇOIS I^{er}.

Si le nom de François Marchand est quelque peu sorti de l'obscurité qui entoure encore aujourd'hui nombre d'artistes de la Renaissance, son œuvre est de celles qui, confondue avec tant d'autres par de fausses attributions, ne peut être dégagée que par de nouveaux renseignements, qui viendront se joindre à ceux que nous possédons déjà.

Ce que nous connaissons de lui doit nous encourager à poursuivre nos recherches : les pièces absolument authentiques dues au ciseau de François Marchand nous montrent en effet un de ces brillants sculpteurs des bords de la Loire, qui, dans le développement de la Renaissance, conservent encore, à travers la fougue italienne, quelques traces de ce vieux style français, au milieu duquel ils ont été élevés.

Ce sont les marchés qui nous l'ont révélé. Les *Archives de l'Art français*, si précieuses pour tous les travailleurs, nous ont indiqué

¹ Chant de douleur sur la mort de S. M. la Reine douairière Louise-Ulrique, lu à l'Université d'Abo, le 30 octobre 1782.

les sculptures de la cathédrale de Chartres ¹; Lenoir, dans son *Musée des monuments français* ², Guérard, dans ses savants prologomènes du *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père en Vallée* ³, nous avaient déjà parlé du jubé de la chapelle de l'abbaye, commandé à Jehan Bénerdeau et à François Marchand d'Orléans : nous avons voulu rechercher s'il n'était pas d'autre pièce plus importante, qui nous permit de placer en pleine lumière un artiste dont l'œuvre se trouve englobée, en grande partie du moins, dans celles de ses contemporains, et de faire voir ainsi tout le talent de celui que Paul Delaroche, sans le connaître, avait placé dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts au milieu des plus illustres maîtres de son époque.

Dans l'œuvre de François Marchand, certaines pièces dont nous avons les marchés et qui sont encore aujourd'hui en place dans le lieu qu'elles étaient destinées à orner, ne peuvent donner lieu à aucune crainte de fausse attribution; les statues du tour du chœur de la cathédrale de Chartres sont dans ce cas. Le marché, dans lequel il en est question, pendant longtemps la seule pièce authentique que nous possédions de François Marchand, porte la date de 1542; un passage mal interprété, à notre avis, nous autorisera peut-être à rendre à un autre artiste, qui a travaillé à la cathédrale avant Marchand, un bas-relief que Lenoir lui attribuait ⁴ et qui est aujourd'hui catalogué au Louvre, dans le Musée de la sculpture de la Renaissance, sous les n^{os} 79-80; nous y reviendrons, quand l'étude des autres travaux de Marchand nous aura permis de discuter le faire et l'exécution du retable que nous ne faisons que signaler maintenant.

Nous n'examinerons dans les statues du tour du chœur de la cathédrale de Chartres que le *Massacre des Innocents* (voy. planche I); la *Présentation de la Sainte Vierge au Temple* a subi tant de remaniements qu'il serait bien hasardeux d'établir sur ce qu'il en reste les bases d'un travail. Les statues du *Massacre des Innocents* ont été malheureusement fort mutilées, mais les figures

¹ T. IV, p. 382-94.

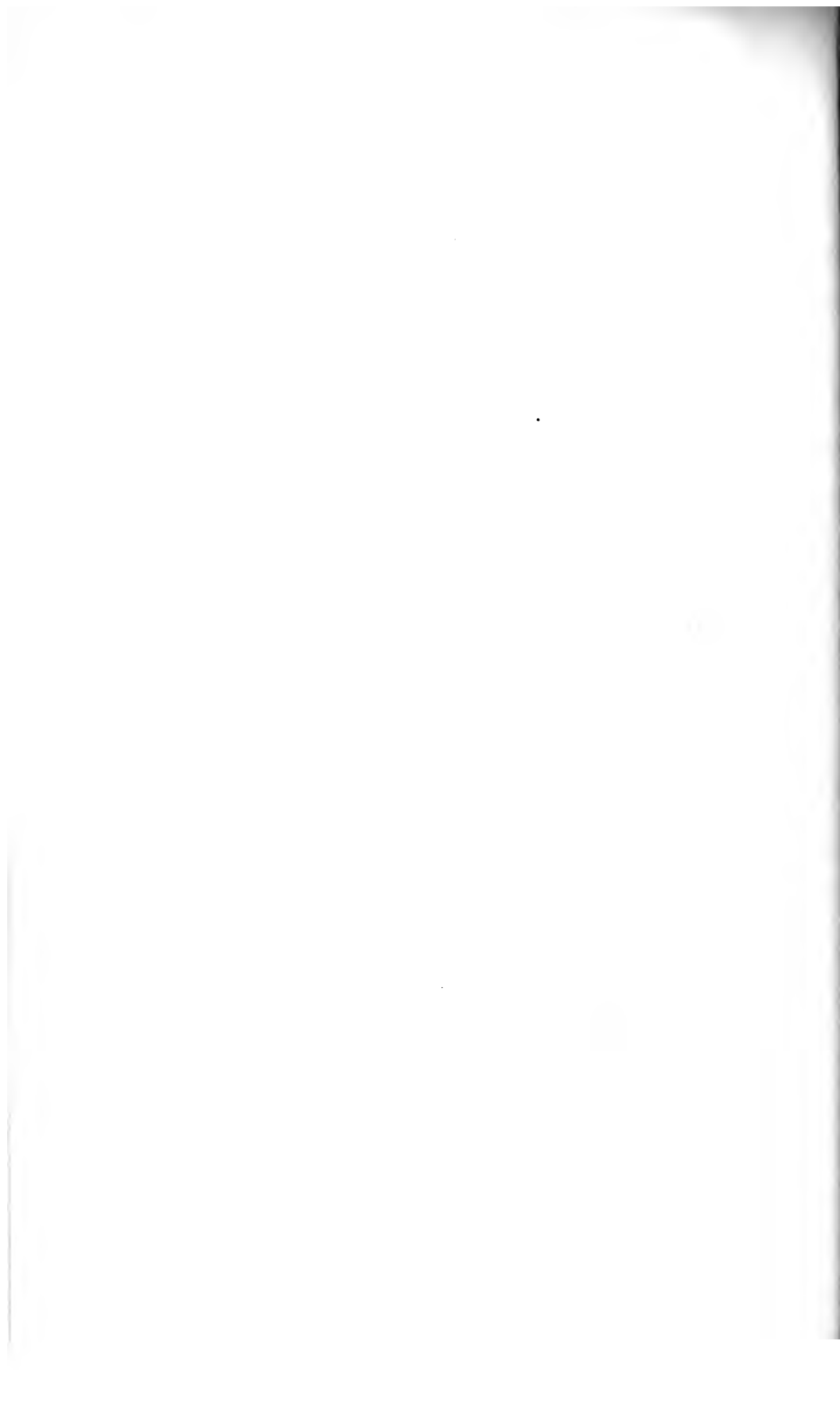
² T. III, p. 50, pl. 103 et suiv.; t. VIII, p. 36 et suiv.

³ T. I, p. ccciv.

⁴ *Musée des monuments français*, t. II, p. 135, pl. 81.



ÉTUDE SUR FRANÇOIS MARCHAND.



énergiques des soldats, les mouvements de crainte des mères, la souffrance des enfants, contrastent étrangement avec les *ymages* voisines de Jehan Soulas; nous sommes loin de ces statues encore toutes empreintes du Moyen Age, faites suivant la *Matière de pourtraicture* de Villard de Honnecourt, « si con li ars de jométrie les enseigne pour legièrement ouvrir ». Les chairs apparaissent, les membres sont fortement musclés, même avec exagération; mais sous les habits, on sent la vie, tandis que sous les amples vêtements, les images de Soulas ont le sentiment hiératique de siècles passés : c'est là cependant le modèle que le chapitre de Chartres donnait à François Marchand.

D'après le même marché, Marchand dut mettre comme *revestement* au pilier l'histoire de la *Fuite en Égypte*; comment la comprend-il? Là surtout, la différence d'idéal va se faire sentir. Pour les imagiers ses prédécesseurs, les saints qu'ils ont représentés ne sont au fond que des bourgeois du quinzième siècle, qui vaquent à leurs affaires : non-seulement la vérité historique manque absolument, mais l'idéal fait totalement défaut. François Marchand, au contraire, nous entraîne dans le domaine de la légende, dans les nuages de la poésie la plus gracieuse, et nous lisons sur la pierre, comme fond du tableau dont la Vierge accompagnée des anges occupe le premier plan, la charmante légende des moissonneurs répondant aux soldats d'Hérode qui poursuivaient la sainte Famille, que les fugitifs étaient passés quand on semait le blé, et le blé avait poussé dans la nuit.

On sent ici l'influence de l'Art italien; les anges qui accompagnent la Vierge sont conçus dans le sentiment de ceux de Richier (n° 91 *bis* et 91 *ter* du Musée de la Renaissance du Louvre); et il ne faut que comparer le si délicat bas-relief du *Jugement de Daniel* (n° 90) avec les statues du *Massacre des Innocents* pour sentir que ces deux artistes allèrent puiser aux mêmes sources de l'Art.

En 1543, l'abbé de Saint-Père en Vallée et le Frère Christophe de la Chaussée commandaient à Jehan Benardeau, maçon, et à François Marchand d'Orléans, sculpteur, le jubé de l'église de l'abbaye ¹. C'est celui-là même que Lenoir vint prendre à Chartres pour l'exposer dans les salles du Musée des Monuments français.

¹ *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 384.

Les bas-reliefs, de 0^m,80 sur 1^m,28, au nombre de neuf, affreusement mutilés, sont aujourd'hui à Saint-Denis, dans la deuxième et la troisième chapelle de droite de la crypte, ils représentent : 1^o *Saint Pierre et saint Jean guérissant l'impotent* ; 2^o la *Mort d'Ananie* ; 3^o *Saphire aux pieds de saint Pierre* ; 4^o la *Conversion de saint Paul* ; 5^o la *Délivrance de saint Pierre* ; 6^o la *Conversion de Sergius Paulus* ; 7^o *Apôtre guérissant un possédé* ; 8^o la *Mort de saint Pierre* ; 9^o ? Les n^{os} 1, 2, sont dans la deuxième chapelle, les autres dans la troisième. Ils ont été apportés à Saint-Denis en 1846. — (*Annales archéologiques*, 1846, p. 59. Guilhermy, *Monographie des tombeaux de Saint-Denis*, 1847, p. 16.) La main de notre artiste y est nettement reconnaissable, surtout dans la scène de Saphire aux pieds de saint Pierre, où nous avons presque exactement le mouvement d'une des statues de femmes du *Massacre des Innocents* de la cathédrale de Chartres.

Mais l'influence du sentiment italien se développe encore chez Marchand ; la *Mort d'Ananie* rappelle la *Prédication de saint Paul*, de Raphaël, et dans ce qui reste de la tête de l'*Apôtre guérissant un possédé*, la barbe en coup de vent s'éloigne déjà, quoique à peine à une année de distance, du faire que nous avons dans les statues du tour du chœur de Chartres ; c'est dans ce bas-relief, dans le ciel à gauche, qu'est inscrite la date de 1543, tandis qu'un inconnu a gravé au canif, au revers de la pierre, « Germain Pilon ».

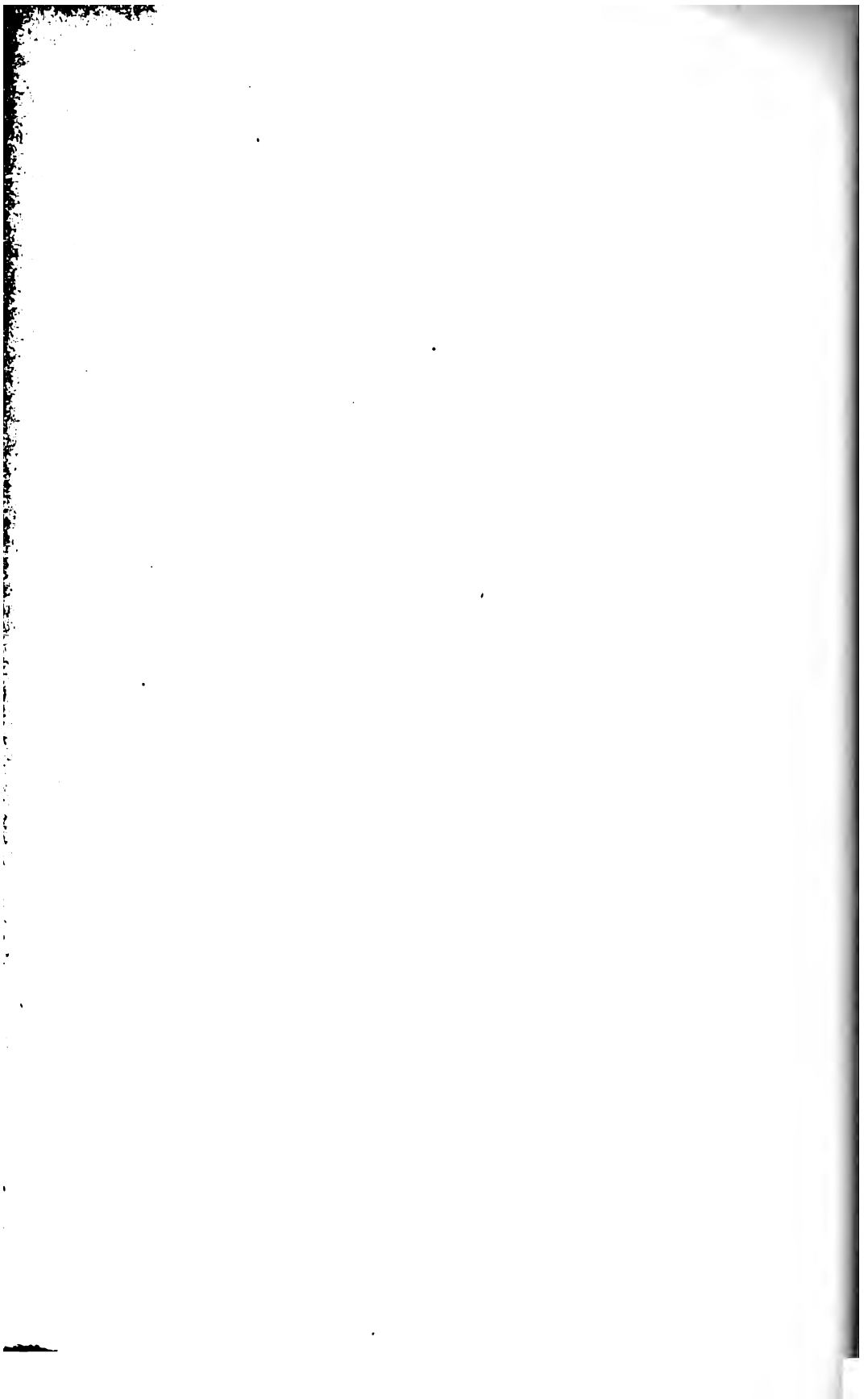
Lenoir, racontant comment il obtint pour son Musée des Monuments français le jubé de Saint-Père, ajoute : « Trois statues en albâtre qui représentaient la *Vierge*, *saint Paul*, *saint Pierre* décoraient ce beau jubé ; les premières sont conservées dans la bibliothèque de Chartres, la dernière a été brisée. » Qu'étaient-elles devenues ? Au Musée de Chartres, sous le n^o 107, il y a une statue de saint Paul, d'albâtre, c'est-à-dire de ce marbre couleur de miel dont sont faites les plus belles statues de la Renaissance, cataloguée comme de Germain Pilon (voy. planche II) ; elle a été autrefois dans la chapelle du collège de Chartres, mais ce n'est pas là une origine ; sans nul doute, lors de l'ouverture du Musée de Saint-Père, en 1833, elle fut simplement apportée de la chapelle du collège où elle avait été placée, lorsqu'au moment de la transformation en caserne



Page 218.

PLANCHE II.

ÉTUDE SUR FRANÇOIS MARCHAND



du Musée de Saint-Père ouvert en 1793, les objets qui y avaient été déposés furent dispersés dans tous les édifices communaux ¹. Mais il n'y a pas, que nous pensions, à pouvoir nier que ce ne soit bien là le saint Paul du jubé de Saint-Père : la barbe en larges boucles, presque en coup de vent, comme dans les bas-reliefs de Saint-Denis, la tournure tout entière de la statue, la hauteur identique, la même matière, ne doivent laisser aucun doute; d'ailleurs, il est dans la destinée de Marchand de voir ses œuvres confondues avec celles de Germain Pilon; derrière un des bas-reliefs de Saint-Denis, on a gravé au canif *Germain Pilon*; le saint Paul est attribué par les conservateurs du Musée de Chartres à *Germain Pilon*, et pendant longtemps on a aussi attribué au même sculpteur une statue funéraire de Saint-Denis; nous essayerons tout à l'heure de la restituer à François Marchand. Peut-être effectivement, dans le mouvement des vêtements, notre sculpteur a-t-il quelques rapports avec Pilon, peut-être dans le buste de Henry II, de Charles IX, de Henry III (n^{os} 129, 130, 133, du Musée des sculptures de la Renaissance au Louvre) retrouverait-on quelques draperies semblablement disposées, mais l'inspection des figures, beaucoup plus placides chez Pilon, doit nous faire réfléchir avant de décider l'attribution.

François Marchand continue son travail à l'abbaye de Saint-Père. Les notes de l'abbé Brillon, chancelier du chapitre de Chartres à la fin du seizième siècle, si copieuses, si intéressantes pour tout ce qui se rapporte à la vie intellectuelle et artistique de cette ville, nous apprennent que notre sculpteur fit en 1543 « les trois tableaux ou médaillons de relief qui forment le contretable de l'autel de l'abbaye de Saint-Père de Chartres, et qui représentent la *Passion de Notre-Seigneur*, celui du costé de l'évangile représente le *Portement de croix*, le milieu le *Crucifiement*, le costé de l'épître la *Descente de croix* et deux figures, de la *Vierge*, de *saint Pierre* et de *saint Paul*, toutes d'albâtre. (Voy. planche III.) Les trois pièces qui servent de contretable à l'autel, sont regardées comme des chefs-d'œuvre par M. Lebrun, qui les estimait dix mille livres et s'est fait un plaisir de les peindre. La *Descente de croix* est celle que ledit Lebrun a peinte

¹ *Notice des peintures, dessins, sculptures, antiquités, chartres et curiosités qui composent le Musée de Chartres.* Garnier, 1882, p. 1.

pour l'oratoire du Roy, le prieur de Josaphat en a une estampe dans sa chambre ¹. »

Ces bas-reliefs sont aujourd'hui dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts, inscrits sous les n^{os} 232, 233, 234, après avoir figuré dans la salle du Musée des monuments français du seizième siècle, où ils formaient les côtés d'un sarcophage, dont Biet ² nous a conservé le dessin.

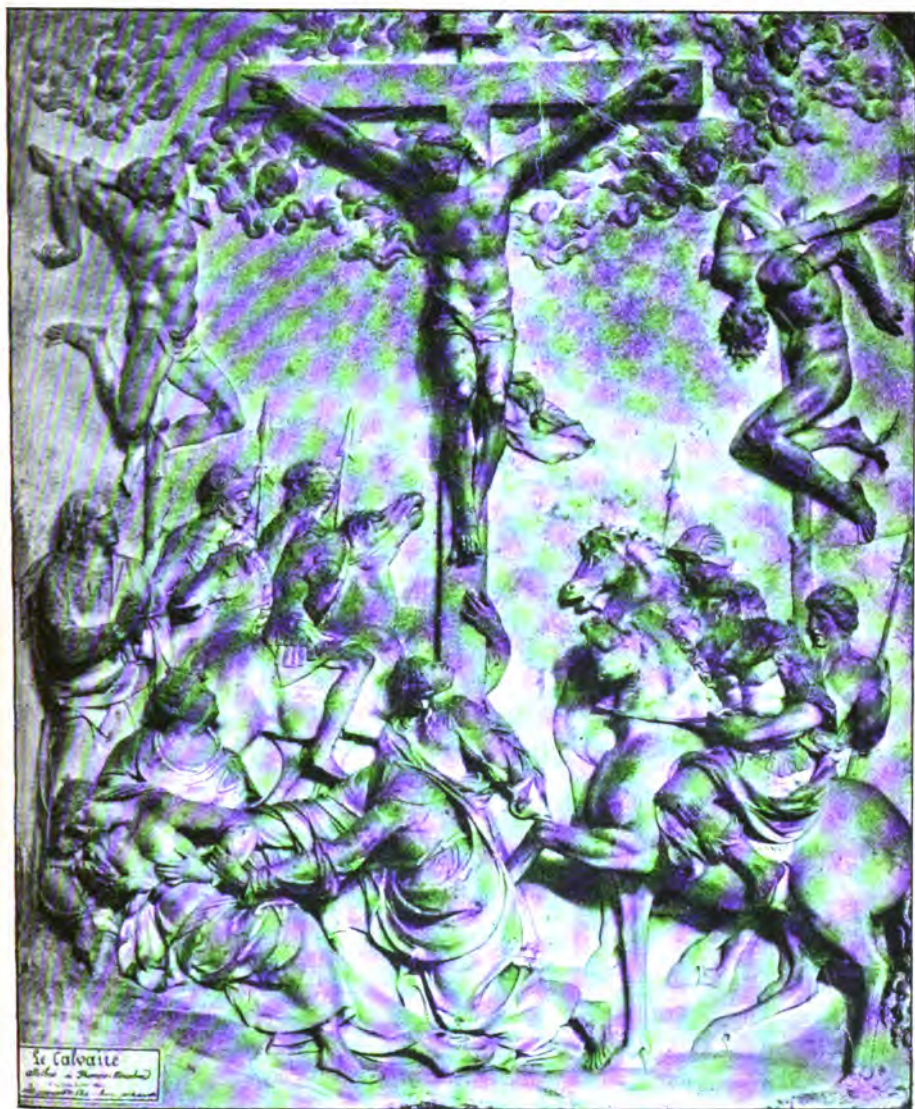
Non-seulement, pour leur attribution, nous avons les attestations de Lenoir, qui les a pris lui-même à Chartres, mais il y a là encore une similitude absolue de faire, de tournure entre ces bas-reliefs d'albâtre (*marmor mellei coloris*) et les bas-reliefs de Saint-Denis, de pierre de rairie : le même sentiment italien y domine; dans tous nous avons la signature de Marchand, cette mèche de cheveux, cette barbe en coup de vent : dans la *Descente de croix*, c'est le vieillard du bas de la croix; dans le *Portement de croix*, c'est l'homme qui frappe le Christ et le soldat qui le précède; dans la *Crucifixion* enfin c'est la chevelure de sainte Madeleine au pied de la croix qui nous précise le coup de ciseau de notre sculpteur; n'oublions pas de signaler dans la *Crucifixion* la ressemblance d'idéal de composition qui existe en ce bas-relief et la *Crucifixion* de Paul Véronèse, n^o 98 du Louvre, que Marchand, certainement, n'a jamais connue.

Sans nous éloigner par trop de notre sujet, nous avons voulu rechercher dans l'œuvre de Lebrun les tableaux qui pouvaient, sinon tout à fait avoir été copiés, mais inspirés tout au moins par l'œuvre du sculpteur chartrain. Dans la vie de Lebrun nous n'avons trace d'aucun voyage à Chartres, la date fait donc défaut; dans les dernières années de sa vie, le peintre découragé, abreuvé de chagrins, peignit nombre de scènes de la Passion, dans lesquelles il paraît s'être exclusivement renfermé. Les *Mémoires des académiciens* ³ signalent bien un *Portement de croix* fait en 1687, c'est le n^o 60 du Louvre, mais il n'a aucun rapport avec le bas-relief de Marchand, pas plus d'ailleurs que le *Crucifix aux anges*, qui fut peint précisément pour Louis XIV, n'a de points de ressemblance avec la *Crucifixion*. Ces tableaux ont donc été perdus.

¹ Addition à la Bibliothèque chartraine : Ms. de la Bibliothèque de Chartres, p. 171.

² *Souvenirs du Musée des monuments français*. Paris, 1821, in-8^o, pl. 19.

³ Paris, 1854, in-8^o, t. I, p. 31 et 47.





Grâce à ces données, l'œuvre de François Marchand prend déjà un corps : nous ne sommes plus obligés de nous cantonner dans de vagues attributions, car voilà nettement dégagés les statues du tour du chœur de la cathédrale de Chartres, le bas-relief de la *Fuite en Égypte*, le bas-relief du jubé de Saint-Père aujourd'hui à Saint-Denis, le Saint Paul du Musée de Chartres, enfin les trois bas-reliefs du retable de l'abbaye de Saint-Père, aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts. Nous ne ferons que signaler les deux colonnes qui proviennent du jubé de l'abbaye de Saint-Père, et qui se trouvent aussi dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts, de chaque côté de la grande porte; la sculpture en est purement ornementale et ne peut en rien nous guider dans la voie où nous sommes engagés. Il nous reste maintenant à étudier un des monuments les importants de la Renaissance française, le tombeau de François I^{er} à Saint-Denis, auquel notre sculpteur a travaillé. Jusqu'à présent sa part artistique n'avait pas été dégagée : les pièces d'archives que nous allons comparer, l'étude des sculptures du maître que nous venons d'examiner, nous permettront de faire sortir, nous voulons l'espérer, de l'œuvre d'un contemporain, ce qui appartient en propre à François Marchand.

Il nous faut rééditer ici, en partie du moins, les marchés que Lenoir a donnés, les comparer à ceux que M. Merlet a publiés dans les *Archives de l'Art français*, examiner enfin la part qui revient à chacun des artistes qui ont travaillé à ce tombeau ; nous nous demanderons ensuite si ce que les marchés peuvent laisser attribuer à Marchand est bien dans le style de celui dont nous venons d'étudier quelques travaux.

Nous commencerons, ceci peut paraître extraordinaire, par une des pièces les plus rapprochées de nous en date : le contrat par lequel Pierre Bontemps, maître sculpteur, convient avec Philibert Delorme « sur le fait de l'effigie et tombeau du feu roi François I^{er}.

« Pierre Bontemps, maistre sculpteur, bourgeois de Paris, confesse avoir fait marché et convenant à M^e Philibert de Lorme, abbé d'Yvry, conseiller ordinaire architecte du Roy, commissaire ordonné et député par ledit Sire, sur le fait de l'effigie et tombeau du roy François que Dieu absolve à ce présent, de faire et parfaire, bien et dument, comme il appartient au dict d'ouvriers et gens connaisans, les ouvrages de basse-taille qu'il convient faire en pierre de

marbre blanc au stylobastre, entre la corniche et la base d'icelle, autant que contient une face de la moitié de la sépulture dudit feu Roy, pour élever et ériger les histoires de deffaitte de la journée de Cérisesoles, selon la tape de l'histoire des *Annales et Chroniques de France*, ladite partie faisant le reste du pourtour de ladite face et en suivant le convenement ja par lui fait pour les figures de ladite sépulture et tombeau, et outre ce sera tenu faire deux statues en forme de prians, messieurs les feux Dauphin et duc d'Orléans, enfants dudit feu Roy... moyennant 1639 livres. Fait et passé et multiplié l'an 1552, le jeudi 6 octobre. Ainsi signé : Payen et Trouvé. » (De la chambre des comptes. — *Musée des monuments français*, t. III, 75.)

Ce n'est qu'un peu plus tard que Bontemps convient d'ajouter au tombeau du Roi la figure de madame la Régente, et celles du Dauphin et du duc d'Orléans.

« Pour les figures de madame la Régente, et celles de feu messieurs le Dauphin et d'Orléans, pour mettre à la sépulture du feu roy François, la somme de 60 livres. » (*Musée des monuments français*, t. III, p. 77.)

En continuant à étudier les pièces qui ont rapport à ce tombeau, nous lisons que le 10 février 1558, Germain Pilon, sculpteur, fait marché pour huit figures de fortune de ronde bosse, pour appliquer à la sépulture et tombeau du feu Roi.

« Germain Pilon, sculpteur, demeurant à Paris, confesse avoir fait marché et convenant avec noble personne messire Philibert de Lorme abbé d'Yvry... de faire et parfaire bien et dûment, huit figures de fortune en bosse ronde sur marbre blanc pour appliquer à la sépulture et tombeau du feu Roy, chacune desdites figures de trois pieds de hauteur... moyennant 1100 livres... Fait et multiplié à Paris le vendredi 10 février 1558 (1559). Ainsi signé : Delaville et Payen. » (*Musée des monuments français*, t. III, p. 79.)

C'étaient là les seuls renseignements connus en 1848, quand M. de Guilhermy publiait sa monographie de Saint-Denis, ce qui lui faisait dire, dans une note qu'il ajoutait à la description du tombeau de François I^{er} : « Ces détails ne sont pas complets, ils ne nous apprennent pas quel est l'auteur des admirables statues couchées du Roi et de la Reine qu'on attribue à Jean Goujon, mais en

dehors de tous renseignements positifs¹. » Il restait en effet à découvrir, parmi les artistes tourangeaux que Bontemps avait employés, comme Jean de Bourges, Marchand, Ambroise Perret, quels auraient été ses collaborateurs spéciaux pour chacune des différentes parties du tombeau.

Une quittance datée de 1550, publiée par les *Archives de l'Art français*², est venue nous apprendre que François Marchand fut le collaborateur de Bontemps pour l'exécution des deux statues couchées qui ornent le tombeau du Roi et de la Reine. C'est une reconnaissance et reçu de François Marchand et de Pierre Bontemps, « sculpteurs ymagiers demeurant à Paris, du 11 janvier 1549 (1550), de trois cent trente-sept livres dix sols tournois, pour le paiement des frais de la construction de la sépulture du feu Roy, pour les ouvrages de sculpture des effigies de feux Roy et Reyne derniers décedés ». (Quittance à valoir.)

Il n'y a pas à s'y tromper : le mot *effigies* du marché est absolument caractéristique. Du moment qu'il n'est pas suivi du qualificatif debout, priantes, à genoux, l'effigie dans ces contrats est l'image funéraire, couchée sur le mausolée. Lorsque le duc d'Épernon commande à Pierre Biard le tombeau de l'église Saint-Blaise de Cadillac³, il a bien soin d'y spécifier les *effigies priantes à genoulx*, tant dudict seigneur duc, que de ladicte feue dame son espouse.

Nous arrivons ainsi à avoir le nom de tous les artistes qui ont travaillé à l'ensemble du tombeau d'après les plans de Philibert Delorme. Voici leur part bien déterminée : par le premier contrat que nous avons reproduit (6 octobre 1552) Pierre Bontemps s'engage à exécuter les statues du haut du mausolée et les basses tailles du stylobate ; par l'acte du 18 février 1559, Germain Pilon promet de faire les huit figures de ronde bosse, et la quittance de 1550 nous apprend que Pierre Bontemps et François Marchand avaient été chargés des effigies du mausolée, mais ici la part de chacun n'est pas spécifiée.

¹ Lenoir, d'ailleurs, était le premier auteur de cette erreur. *Musée des monuments français*, t. VIII, p. 36.

² T. V, p. 347.

³ L. GONSE, *la Renommée de Cadillac : Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 139.

Lenoir attribuait les deux statues à Pierre Bontemps¹ ; il ne connaissait pas, par exemple, la quittance de 1550 ; s'il avait examiné attentivement le marché qu'il reproduisait, il aurait lu que Bontemps n'était chargé que de l'effigie du Roi, et que dans le contrat il n'est nullement question de l'effigie de la Reine : et dans ces marchés on a grand soin de ne jamais rien omettre.

Mais nous le savons : avant 1550, il y avait déjà eu un marché de passé avec Pierre Bontemps et Philibert Delorme ; *le contrat mentionné jà par lui fait pour les figures de ladite sépulture* est certainement celui pour lequel est donnée la quittance que nous ont fait connaître les *Archives de l'Art français*, convenement dans lequel figurait François Marchand, puisqu'il touche pour son travail 337 livres 10 sols ; en 1552, il reste encore à Bontemps une statue à faire, celle du Roi. C'est donc que Marchand a fait l'autre, celle de la Reine ! Sans cela pourquoi aurait-il été payé, et pourquoi encore ne retrouverions-nous plus sa trace dans le reste de monument ?

Nous avons là, il faut le reconnaître de grandes présomptions, nous devrions nous arrêter à des suppositions si nous ne trouvions dans la statue de Claude de France, les traces les plus frappantes de la main de Marchand. (Voy. planche IV.)² Autant les statues prises du sommet du mausolée, autant la statue elle-même de François I^{er} s'éloignent de la tournure du maître, autant celle de Claude de France réunit toutes les qualités qui distinguent le sculpteur orléanais. C'est en vain que dans la statue de la Régente, dans celle du Roi qui surmonte le mausolée comme dans la statue funéraire, on voudrait trouver cette nervosité étrange, cette vigueur réaliste, cette ampleur de tournure, cette souplesse dans la chevelure ; comme la barbe du Saint Paul de Chartres, comme celle de l'apôtre des bas-reliefs de la crypte de Saint-Denis, et surtout comme dans la statue de la femme du *Massacre des Innocents*, la mèche de cheveux, onduoyante et souple, revient sur l'épaule de la morte dans un

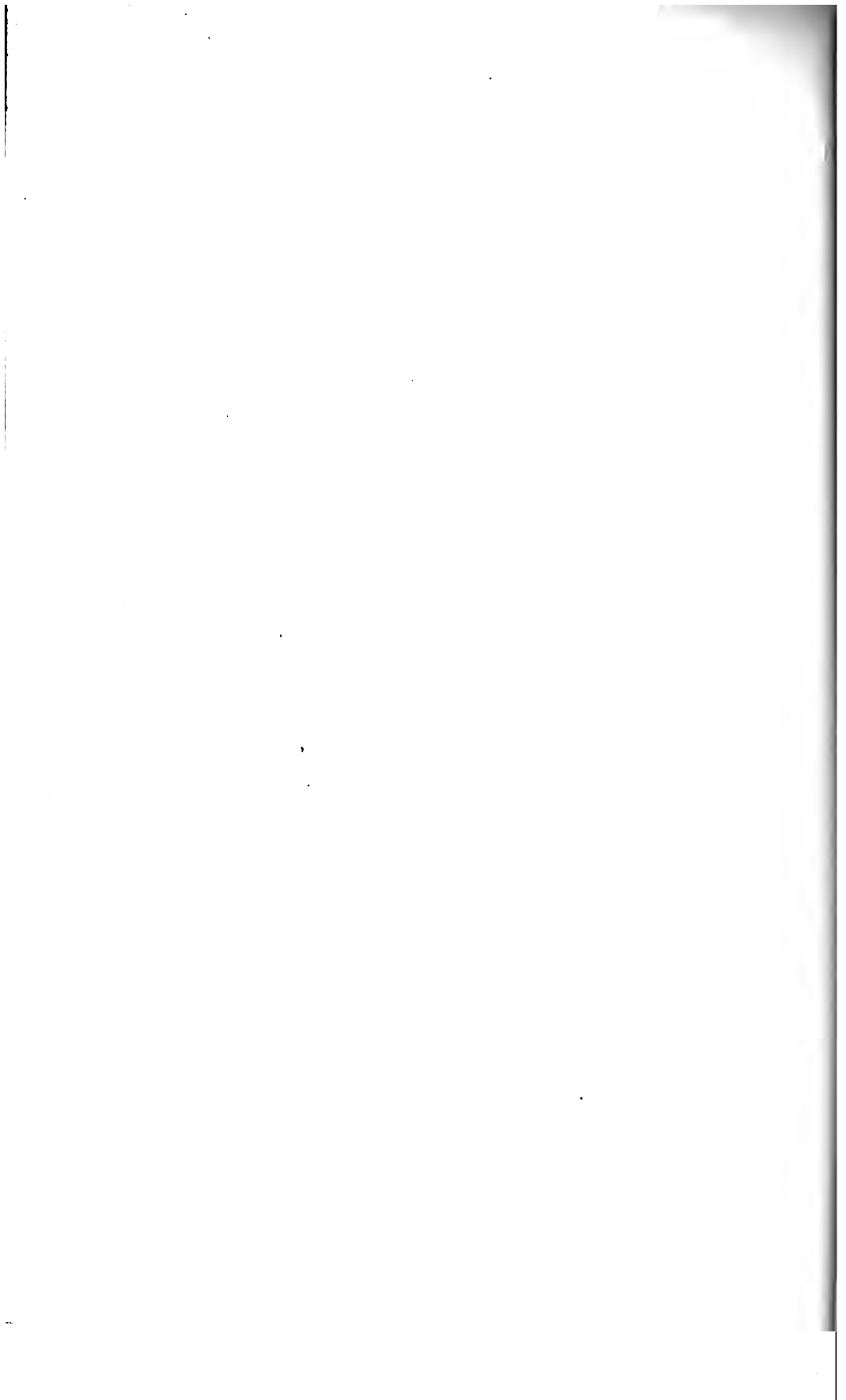
¹ Lenoir les a reproduites au trait dans le tome VIII du *Musée des monuments français*, mais il est impossible, d'après cette esquisse, de juger de la tournure des statues ; seule la tête de François I^{er}, gravée au trait par Langlois (pl. 269), peut faire juger de l'économie artistique d'une partie de la statue. Déjà, dans le tome III, à la page 72, la statue de François I^{er} était gravée au trait.

² Je dois cette photographie à M. Ch. Fichot, à qui appartient le cliché, et je veux ici lui en adresser mes remerciements.



PLACENS IV.

ÉTUDE SUR FRANÇOIS MARCHAND.



mouvement magistral que n'a jamais atteint le ciseau de celui qui a fait les cheveux et la barbe de François I^{er}. Si jamais l'art a pu confirmer une supposition, c'est ici certainement que nous devons le reconnaître : quant à attribuer un instant la paternité de cette statue à Germain Pilon, il n'y faut pas songer. Catherine de Médicis, sur son tombeau, n'a pas la froide anatomie si étudiée de Claude de France, morte cependant dans tout l'épanouissement de sa jeunesse. Pilon est le sculpteur de la délicatesse, ses Grâces sont là pour en témoigner. Son ciseau a pour la femme les caresses les plus douces, et Catherine de Médicis conserve, même dans la mort, une morbidesse bien éloignée du réalisme parfois glacial de François Marchand. Il faut ajouter ici, pour éloigner toute idée de critique contre la statue funéraire de Catherine de Médicis, que la Reine qui avait toujours eu une frayeur insurmontable de la mort, s'est fait représenter endormie, et non pas morte, ce qui jusqu'à un certain point enlève la possibilité de rapprocher d'un même idéal la statue de Claude de France et celle de Catherine de Médicis.

Il se pourrait qu'on nous fit ici une remarque, à propos de la date du marché et de celle de la quittance, qu'on nous demandât ce que peut avoir d'authentique un reçu donné en 1550 à valoir sur la somme portée dans un contrat daté de 1552. Nous avons dit plus haut que certainement il y avait eu un marché qui ne nous est pas parvenu ; le *convenement ja par lui fait* que nous trouvons dans la pièce de 1552, ne doit laisser aucun doute à cet égard sur un contrat antérieur ; mais n'eussions-nous pas ce document, que la lettre de cet Italien qui admire le tombeau d'Anne de Bretagne, sculpté par Just, quinze ans avant la date à laquelle il est commandé, nous apprendrait, comme le signale M. A. de Montaignon, que ces imposants mausolées étaient faits par parties : nous en avons d'ailleurs une preuve dans le dernier marché de 1556, passé par Philibert Delorme avec Germain Pilon, pour les figures de fortune ¹ qui doivent orner la voûte.

En résumé, il y a eu tout d'abord, vers 1549 probablement, un marché entre François Marchand et Pierre Bontemps d'une part, et Philibert Delorme d'autre part, pour l'exécution des deux statues funéraires ou *effigies*, en vertu duquel ont été payées en

¹ Allégories.

1550 les 300 livres tournois à Marchand et à Bontemps ; un second marché a été passé avec Bontemps seul, en 1552, pour l'*effigie seule* du Roi, la bataille de Cérisoles, et les statues de la Régente, du Dauphin et du duc d'Orléans. Marchand ayant terminé le travail dont il est convenu dans le premier marché n'apparaît plus dans les suivants ; il a été payé en 1550. Par une pièce de 1558, Germain Pilon sera chargé de mettre la dernière main au monument, tandis que la veuve d'Ambroise Perret touchera au nom de son mari défunt le prix qui lui était dû pour les « quatre figures de basse taille aux côtés de deux grandes arcades de ladite sépulture ». Ce sont les quatre Évangélistes ¹.

Quelques pièces capitales de l'œuvre de Marchand se trouvent donc ainsi dégagées : dès lors il est possible de connaître son faire, sa manière, ce qui va nous permettre de discuter un dernier point.

Lenoir reproduit, en l'attribuant à Marchand ², un bas-relief des Petits-Augustins : Sergent, en venant piller le trésor de la cathédrale de Chartres en 1793 ³, l'avait emporté à Paris avec un tableau de Sébastien Bourdon. Aujourd'hui, ce bas-relief est au Louvre, dans la salle des sculpteurs de la Renaissance, et porte les n^{os} 79-80. Mais, avant d'aller plus loin, nous avons d'abord voulu nous assurer que c'était bien là le retable de Chartres : les déplacements successifs d'objets d'art, les déménagements réitérés des collections du *Musée des Monuments français*, donnèrent lieu à tant de substitutions, qu'il ne faut les identifier qu'avec la plus grande prudence. Les *Archives de l'Art français* vont encore nous aider une fois de plus dans nos recherches.

Elles nous donnent en effet un contrat passé par le chapitre de la cathédrale de Chartres avec Michel le Tonnelier ⁴, peintre et vitrier demeurant à Chartres, pour peindre une Nativité minutieusement décrite, qui n'est autre que celle qui nous occupe : c'était le contre-table de l'autel des Vierges. Malheureusement, les intempéries ont changé bien des tons, et de la peinture ancienne il ne

¹ LENOIR, t. III, p. 78 ; t. VIII, p. 268. Pour l'ensemble du tombeau, cf. DOM FÉLIBIEN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*. Paris, Léonard, 1706, in-f^o, p. 56.

² T. II, pl. 81, p. 135.

³ COURAJON, *Journal de Lenoir*. Paris, Champion, 1878, t. I, p. CXXVI. MELU, *Trésor de Chartres*. Paris, Picard, 1886, p. XLIII.

⁴ T. IV, p. 394.

reste que l'azur, le jaspe, des colonnes, l'or de l'antique, et le « vêtement de la chambrière » qui conserve encore quelques traces de son habit de satin changeant. C'était donc bien un bas-relief de la cathédrale, représentant la Nativité, et comme Lenoir n'en signale qu'un venant de Chartres et représentant aussi la Nativité, il est impossible de refuser cette identification.

Mais Lenoir lui donne Marchand pour auteur. Dans son *Journal de Lenoir*, M. Courajod le signalait comme étant à Saint-Denis; depuis, il est revenu au Louvre; mais dans le nouveau classement on ne lui a donné aucune attribution. Ce qui avait donné naissance à l'opinion que Marchand en était l'auteur, c'est une phrase du marché que le chapitre de Chartres avait fait avec François Marchand en 1542. Il fut en effet convenu que « l'Hystoire de la fuytte en Égypte sera de basse taille et a demye basse, comme celle de la Nativité de Nostre-Seigneur, suyvant à perfection et bonté de taille les deux hystoires dessus dites ». Est-il question quelque part que la Nativité fût l'œuvre de François Marchand? Le chapitre de Chartres, toutes les fois qu'il concluait un marché, avait au contraire l'habitude de citer un ouvrage d'un autre artiste comme point de comparaison: nous en avons un exemple dans le marché fait avec Jehan Soulas, où nous lisons que les statues qui lui sont commandées seront mieux que celles du chœur de Paris; il n'y a pas d'hésitation possible, c'est bien d'un autre artiste dont il est ici question, puisque, au commencement du seizième siècle, on donne comme modèle des statues du quatorzième siècle, exécutées en 1351 par Jehan Ravy et Jean le Bouthellier.

D'ailleurs, est-ce là le faire de Marchand? Conçu dans le goût du quinzième siècle, ce bas-relief a justement tous les caractères que nous attribuions tout à l'heure à Soulas. Il peut se comparer avec la miniature de *l'Enfant nouveau-né*, du *Manuscrit de la Belle-Hélaine*¹, tandis que son économie rappelle le tombeau de René d'Orléans, reproduit par Millin², et qui date de 1525. Nous sommes là bien antérieurs à l'époque où Marchand travaillait à Chartres. Mais c'est surtout dans la comparaison des figures de ce bas-relief et de celles d'une des scènes du tour du chœur de la cathédrale de Chartres

¹ *Manuscrit du quinzième siècle*: Bibliothèque nationale (reproduit dans la *vie et mœurs au moyen âge*, du bibliophile JACOB, p. 71).

² *Antiquités nationales*, t. I, p. 103.

que nous trouvons les preuves les plus probantes ; il y a plus, bien plus qu'un air de parenté entre la figure de la chambrière du bas-relief, qui reçoit l'enfant au nez en l'air, et celle qui parle à sainte Anne, portant dans la main un élégant pot d'étain que nous retrouvons dans le bas-relief du Louvre ; c'est la même femme : elle a le même air de tête, le même costume, le même mobilier : dans l'exécution c'est le même coup de ciseau droit, sans aucune mollesse ; la pierre semble taillée avec un canif, et il nous paraît impossible de ne pas retirer à Marchand pour donner à Soulas la paternité du retable que nous venons d'étudier.

François Marchand n'était pas un inconnu. Plus heureux que Jean Desmarais et Jean Giffard, sculpteurs employés à Solesmes par Dom Bougler, que faisait revivre dernièrement M. Palustre ¹, il n'a pas attendu la fin du dix-neuvième siècle pour être classé parmi les maîtres de la Renaissance ; mais le peu que nous connaissions de lui était épars, d'aucunes pièces incertaines ; nous avons tenté de les réunir, et, donnant un corps à son œuvre, nous avons voulu faire mieux connaître un artiste que l'avenir ne peut faire certainement que grandir encore.

F. DE MÉLY,
Correspondant du Comité.

VIII

RECHERCHES

SUR

GUILLAUME GOUGEON

ET SUR DIVERS TRAVAUX DE SCULPTURE EXÉCUTÉS A ALENÇON

A L'ABBAYE DE BELLE-ÉTOILE ET A ARGENTAN

AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

L'entrée de la Bibliothèque publique d'Alençon est décorée quatre panneaux en bois provenant de l'église des Capucins cette ville et représentant les quatre Évangélistes, que les dess

¹ *La Renaissance en France*. XIII^e livraison, le Maine. Paris, Quantin, 18

et les gravures de Godard ont fait connaître de tous les amateurs ¹. « Ces bas-reliefs, dit M. de la Sicotière, où les figures et la magnificence des draperies, d'une exécution d'autant plus difficile qu'ils n'offrent qu'une très-légère saillie, révèlent la main puissante d'un maître, ont été attribués par les uns à Germain Pilon ², par d'autres à Jean Goujon lui-même. »

En 1810, consulté sur l'origine de ces bas-reliefs par Godard père, graveur sur bois à Alençon, artiste d'un véritable mérite, quoique bien moins connu que l'auteur des illustrations des *Scènes de la vie privée des animaux*, Landon, qui, à cette époque, tenait le sceptre de la critique d'art, fit à son compatriote une révélation fort curieuse (lettre du 9 août 1810) : « J'ai quelques raisons de penser que ces bas-reliefs sont de la main de Jean Goujon, d'après le témoignage de mes plus anciens parents d'Alençon. Mon grand-père maternel, M. Frainais ³, m'en parlait comme d'un ouvrage de son grand-oncle. La mère de Frainais était une Goujon, et une branche de cette famille habite encore la ville de Sées. Quelques-uns de ces Goujon étaient encore de mon temps de la religion protestante. »

L'origine normande et alençonnaise de Jean Goujon est affirmée sous une forme plus discrète, mais avec non moins de précision, dans les *Annales du Musée*, 1807, t. XIV, p. 32. Landon y déclare qu'il est en possession de traditions « et de témoignages non suspects touchant l'origine de Jean Goujon et plusieurs de ses ouvrages qui ne sont pas connus à Paris ». Landon ajoute : « Les ouvrages du premier sculpteur français sont conservés avec soin dans sa ville natale, où l'on compte quelques amateurs instruits et où ses titres de célébrité sont justement appréciés. »

Il ne paraît pas cependant que Landon ait donné suite à son

¹ *Le Département de l'Orne archéologique et pittoresque*. Alençon, planche 5. *Le Magasin pittoresque*, 1851.

² D'après une note extraite des manuscrits d'Odolant Desnos, Germain Pilon serait originaire de Mieuxcé (Orne), où sa famille se serait longtemps conservée. Ses arrière-petits-neveux auraient sculpté un tabernacle vendu en 1752 à l'église Saint-Léonard d'Alençon, et détruit depuis longtemps. (*Archives de l'Art français*, Documents, t. II, p. 350.)

³ Frainais d'Albert (Jacques-Nicolas), né à Alençon le 9 décembre 1763, mort le décembre 1816. Le Musée d'Alençon possède de lui trois tableaux : *le Dernier Jour du carnaval*, *Chien terrassant un chat*, *Bacchus*.

projet de publier ses recherches sur le lieu de naissance de Jean Goujon. « Peut-être, dit M. de la Sicotière, en fut-il détourné par l'examen de nos bas-reliefs, qui ne lui auraient pas, ainsi qu'il m'est affirmé par M. Godard fils, paru rappeler le ciseau de l'illustre maître, peut-être par le défaut de résultats précis. »

Dans une note insérée dans sa nouvelle édition des *Mémoires historiques sur Alençon et sur ses seigneurs*, dont les deux premiers fascicules ont seuls paru, M. de la Sicotière fait remarquer que le style et l'exécution de ces quatre panneaux, excellents du reste, rappellent plutôt le dix-septième siècle que la manière de Jean Goujon et de Germain Pilon. Quoi qu'il en soit, la question soulevée par Landon n'a pas cessé de préoccuper les érudits. Selon M. Léchaudé d'Anisy (*Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XVII, 1850), Jean Goujon serait né à Saint-Laurent-de-Condée (canton de Bretteville, Calvados). Il se fonde principalement sur ce que ce nom est ancien dans le pays où il s'est conservé, et sur ce qu'une famille Goujon, de Blainville, possède des statues mutilées représentant saint Michel et le Temps, qui rappellent la manière du grand artiste. Cette dissertation fut d'ailleurs assez vivement discutée par Georges Mancel. (*Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XXII.)

M. de la Sicotière, sans se prononcer absolument sur la valeur des inductions produites par M. Léchaudé d'Anisy, au sujet de l'origine normande de Jean Goujon, a fait remarquer avec raison (*Archives de l'Art français, loco citato*) qu'il y eut ailleurs qu'aux environs de Caen, notamment près d'Alençon, plusieurs familles du même nom. Il a surtout eu le mérite de mettre en lumière l'opinion de Landon, à laquelle on ne peut manquer d'attribuer quelque autorité, et d'appeler l'attention des artistes sur les remarquables bas-reliefs de la Bibliothèque d'Alençon. M. André Pottier, conservateur du Musée de Rouen, paraît avoir été jusqu'à admettre que Jean Goujon a pu naître, non pas à Saint-Laurent-de-Condée, mais à Alençon ou aux environs.

Malheureusement, l'illustre origine assignée aux sculptures de la Bibliothèque d'Alençon est en contradiction avec ce que l'on connaît de l'histoire des Capucins de cette ville, et il est aussi impossible de les attribuer à Jean Goujon qu'à Germain Pilon ou à tout autre maître du seizième siècle, attendu que l'église des Capu-

cins ne date que du milieu du dix-septième. Les œuvres d'art remarquables que renfermait ce couvent nous font d'autant plus regretter l'absence, aux Archives départementales de l'Orne, de tout document provenant de ce fonds. L'inventaire même et le récolement du mobilier de ce couvent faits les 5 mai et 14 décembre 1790 ne nous fournissent que des renseignements très-vagues.

Voyons d'abord l'inventaire :

« Dans l'église, neuf tableaux représentant la *Vie de saint François*.

« Dans la chapelle des malades, quelques tableaux de mauvais genre.

« Dans la chambre d'infirmierie, aussi quelques tableaux de peu de prix. »

Le procès-verbal de récolement mentionne en outre dans la sacristie « trois petits tableaux d'environ quinze pouces de hauteur, encadrés en bois doré » ; dans une des chapelles de l'église, dédiée à saint François, « un tableau de l'*Ecce Homo*, de la hauteur d'environ quatre pieds ¹ ».

Les *Mémoires pour servir à l'histoire du diocèse de Sées*, par Calimas, curé de Courtomer, mort en 1756, restés inédits jusqu'à ce jour, nous fournissent la clef de cette énigme et contiennent la preuve que si Landon se trompait en attribuant les quatre Évangélistes des Capucins d'Alençon à l'auteur de la fontaine des Innocents de Paris, les traditions locales qui affirmaient que ces morceaux sont l'œuvre d'un sculpteur ornaïs du nom de Goujon sont parfaitement fondées.

L'auteur y raconte que l'établissement des Capucins à Alençon date de 1602, et que M. des Jugeries de l'Épinay ayant donné à ces religieux un terrain d'environ deux arpents, au faubourg Saint-Blaise, on y bâtit une petite maison « dans le lieu où est aujourd'hui la Bibliothèque et l'Infirmierie ». Il ajoute que M. Gallois d'Aché, seigneur du lieu, Congé et Larré, fit à cette occasion une quête dans la ville et aux environs, ce qui lui attira une affaire. « Les calvinistes qui détruisaient la nuit ce qu'on faisait le jour ²

¹ On nous signale au Musée d'Alençon une copie de la *Présentation au temple*, de Simon Vouet, comme provenant des Capucins d'Alençon.

² On sait qu'à cette époque ils étaient nombreux à Alençon, et qu'ils avaient un cimetière au faubourg Saint-Blaise.

le dénoncèrent au roi Henri IV comme concussionnaire; il fut mandé en cour pour rendre compte de sa conduite. Le Père Sylvestre l'y accompagna, et sa conduite fut approuvée... Le 4 octobre 1635, on résolut de bâtir une nouvelle église. M. Desportes, lieutenant criminel, en posa la première pierre au nom de M. de Matignon, lieutenant du Roi en Basse-Normandie. La contre-table de l'autel principal fut construite par Guillaume Goujon, d'Argentan... M. Cochon, converti par leurs soins, leur donna sa bibliothèque. Le Roi, par lettres patentes, accorda le 26 juin 1646 à cette communauté les pierres et les bois épars dans le parc du château¹. L'église fut consacrée, le 1^{er} août 1667, par M. Fouquet, archevêque de Narbonne². »

Il paraît d'autant plus surprenant qu'Odolant Desnos se soit trompé en attribuant à Germain Pilon³ l'ouvrage de Guillaume Gougeon, qu'il avait sous les yeux les *Mémoires de Calimas*, qu'il a reproduits presque littéralement dans plusieurs passages de l'article relatif aux Capucins d'Alençon.

Ce point capital établi, nous allons passer en revue les documents contemporains qui nous font connaître, avec quelques détails, les principaux travaux de sculpture exécutés dans le pays par Guillaume Gougeon.

Au milieu du dix-septième siècle, les religieux de Belle-Étoile (commune de Cerisi-Belle-Étoile, canton de Tinchebrai, arrondissement de Domfront, Orne), voulant restaurer leur église saccagée par les protestants en 1563, s'adressèrent aux artistes les plus habiles des environs.

Parmi les pièces de dépenses de ces travaux, nous avons trouvé « le marché fait avec M. Gougeon, maistre sculpteur d'Argentan ». Nous demandons la permission de le citer en entier.

¹ Dans les *Mémoires de la Chambre des comptes de Rouen*, on trouve, en 1636 et en 1640, la mention de l'enregistrement de deux lettres patentes relatives à ces libéralités :

1636, f^o LXX. « Don de trente pieds d'arbres aux dévots orateurs les religieux Capucins de la ville d'Alençon. »

1640, f^o LX. « Don fait aux religieux Capucins d'Alençon d'un arpent de bois pour ayder à construire leur église. »

² L'archevêque de Narbonne, mort à Alençon en 1673, fut inhumé dans l'église des religieuses de Sainte-Claire.

³ V. ci-dessus, p. 229, note 2, et *Archives de l'Art français*, Document t. II, p. 350.

« Je soussigné Guillaume Gougeon, d'Argentan, confesse et promets au révérent père prieur et religieux de l'abbaye de Belle-Étoile, de lui faire cuire, estoffer et plasser dans les lieux par eux désignez dans leur dite abbaye deux figures au naturel, de la façon dont nous sommes convenus. Scavoir est : une Notre-Dame de Pitié avec un Crist mort, proportionné à la hauteur de trois piez et demy que doit avoir la dite Vierge, et l'autre figure d'une sainte Anne, accompagnée d'une petite Vierge proportionnée au dessain, la dite figure de hauteur de quatre pieds ou viron ; et ce fait moyennant et parce que les dits sieurs prieur et religieux se sont obligés envers moy de me payer la somme de deux cent livres en quatre termes : savoir, cinquante livres dans un mois de ce jour, et autres cinquante qu'ils me bailleront lorsque j'auray passé à la façon susdite la Notre-Dame de Pittié, ce que j'ay promis faire dans la semaine sainte prochainement venant ; et pour les autres cent livres restant, ils se sont obligés de m'en bailler cinquante lorsque je travailleray à la figure S^{te} Anne, laquelle étant parachevée et plassée, ils me bailleront les autres cinquante livres qui feront avecque les sommes susdites la dite somme de deux cents livres comprises dans le présent marchay ; et il est entendu que les derniers cinquante livres faisant le nombre des deuz cents susditz ne me seront payez qu'après le vingt-sixième juillet prochainement venant, parce que aussy je me suis soumis de la livrer rendue, preste et plassée ce dit jour ; sy plustôt je n'y puis satisfaire, lequel cas avenant ils sont demeurez d'accord de m'en avancer le payement comme de la première ; et de plus les ditz sieurs prieur et religieux m'ont promis d'envoyer quérir à leurs frais, sytôt que commodément ils pourront, les dites figures à Argentan et de me nourrir dans leur abbaye pendant que je travailleray à estoffer les dites figures, ce que j'ay promis faire de la façon qu'ils jugeront plus à propos, sans en demander aucune augmentation pour cela du prix du présent marché ; de plus, il sera donné de la façon que je jugerai à propos une petite statue de saint Joseph. Fait aujourd'hui, 27 octobre mil six cent cinquante neuf.

« G. GOUGEON. »

Guillaume Gougeon n'est pas le seul artiste qui ait travaillé à la décoration de l'église abbatiale de Belle-Étoile. Une donation faite

le 26 mars 1661 par Frère Norbert Bodard, prestre, prieur et curé de la paroisse de Saint-Hilaire, ajouta de nouveaux fonds aux ressources déjà préparées pour achever la restauration de l'abbaye. Par cet acte, Norbert Bodard donna aux religieux représentés par Frère Dominique Fauvel, prieur, toutes les créances à lui appartenant, sans exception, « pour les deniers en provenant estre employez à faire faire deux petites contre-tables et niches aux deux autels bas du chœur de l'église de la dite abbaye, à l'une pour mettre et placer la figure et statue de Notre-Dame de Pitié et l'autre l'image de sainte Anne; et l'oultre plus des donations du dit sieur prieur de Saint-Hilaire pour estre convertis à ayder à faire faire une contre-table au grand-autel. Le tout en honneur et gloire de Nostre Sauveur et rédempteur Jésus-Christ, de sa sainte mère, de saint Joseph et de sainte Anne, et pour l'ornement et décoration de la dicte église de Belle-Étoile ¹. »

D'autres sculpteurs en renom furent appelés à exercer leurs talents dans l'église de Belle-Étoile. Le 23 juillet 1662, Cyprien Lemercier, prieur, et Frère Philippe Malfilâtre, procureur, firent marché avec François Langlois, maître sculpteur, demeurant à Laval, pour la façon d'une contre-table au grand autel de leur esglise, « de trente pieds de haulteur et de dix-neuf de largeur, suivant et conformément à son plan et dessin qui leur a esté montré par le dit Langlois et de lui contre-marqué et demeuré entre les mains des stipullans, à condition de le représenter au commencement de l'ouvrage ». Il fut en outre convenu qu'il serait fait au plan diverses modifications dont il suit : « Il adjousteroit au dit dessin deux piliers de marbre aux deux costés du quadre, lequel sera aussy de marbre avec quelques pentes de fleurs, tant entre chacune des dites colonnes et celle qui le suit que entre les deux dernières colonnes et le parroy et deux frontons jettant en festons des fruicts sur le milleu du quadre; et dans l'admortissement du milleu, pour au lieu de deux Termes qui y sont figurés, il y posera deux colonnes en marbre et commencera le susdit ouvrage à la Tous-saint prochaine, sans discontinuer le dit ouvrage, tant luy que

¹ Archives de l'Orne, fonds de l'abbaye de Belle-Étoile, H 90. — Par acte du même jour, Nicolas Bodard fit donation aux religieux d'une rente de 50 livres en reconnaissance des soins qu'il recevait dans leur abbaye, où il était malade depuis plus d'un an, et pour avoir part, après sa mort, aux prières de la communauté.

ses gens, au nombre de trois, jusques à son entier achèvement.

« Au moien et parce que les dits prieurs et religieux, stipulez comme dessus, se sont soumis et obligez de fournir au dit Langlois, sculteur, tous les matériaux, tant de marbre que de morceaux de chaux nécessaires à la construction du dit ouvrage; et en oultre de lui payer la somme de mil livres; duquel argent lui sera baillé par nous la somme de cent livres et le reste de la dite somme de mil livres quand le dit ouvrage sera achevé et placé. Et en outre luy ont promis les dits religieux de luy donner une chambre garnie pour le loger luy et ses gens avecq six chartées de bois et deux pipes de cidre; fors et réservé que le dit Langlois se fournira, aussi bien que ses gens, de linge, tant pour la table que pour le coucher. »

Le 26 mars 1663, Frère Cyprien Le Mercier, prieur, fit un autre marché avec François Chauvel, sieur de Cantepie, architecte, bourgeois de Falaise, pour la somme de 650 livres, pour faire construire un tabernacle de bois et les gradins pour l'accompagner, dorer le tabernacle d'or bruni ou or mat, au choix du prieur, et l'orner de figures, au nombre de trente, grandes et petites, selon l'ordonnance et disposition du tabernacle, conformément au modèle que l'architecte devait présenter dans le délai d'un mois, « selon le *griffonnement* » qu'il en avait fait le jour du marché.

Le même architecte fut chargé, au prix de 450 livres et un louis d'or pour le vin, de faire « trois grandes figures pour servir d'ornement à la contre-table de l'église » : « une de Notre-Dame tenant son fils dans une posture ou extasiée, à mon choix de cinq pieds et demy de hauteur, pour estre placée dans la plus haute et grande niche de la contre-table, dans l'onzième jour du mois de juillet prochain; et les deux autres grandes figures du nombre des trois susdites, l'une représentant notre B. père saint Norbert, l'autre saint Augustin, notre législateur dans la manière, posture et qualité à mon choix. Les dites deux figures devront estre chacune de cinq pieds et deux poulces ou environ de hauteur, pour estre placées ainsi que le dit tabernacle, gradins et figures dans l'église de la dite abbaye pour le jour de Pasque prochain que l'on compte 1664. » François Chauvel promit de « faire si bien les dits tabernacles et figures, les dorer, estoffer, que le dit tabernacle avec les dits gradins et figures nécessaires pour son accompagnement sera estimé au jugement des experts plus riche et plus grand travail que

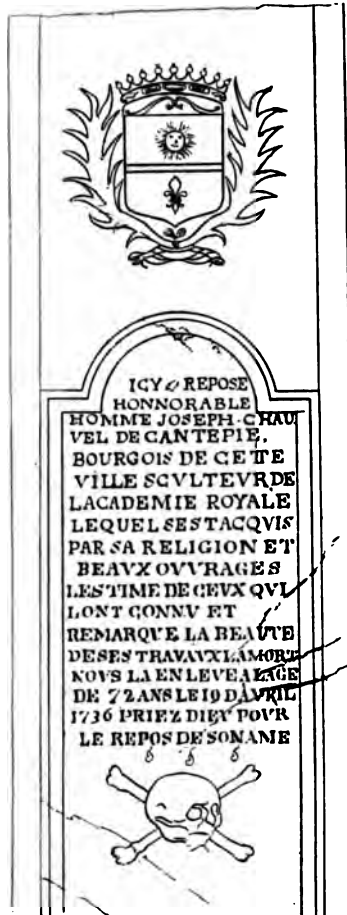
celuy qui se voit présentement à l'église de la Trinité de Falaise sur le grand autel du dit lieu, à la charge néanmoins par le dit prieur de faire transporter à ses frais les dits tabernacle, gradins et figures, tant grandes que petites, quand elles seront achevées et en estat d'être placées au temps cy-dessus mentionné ¹ ».

Le 7 novembre 1677, Jean Postel, maître sculpteur, bourgeois de Caen, de la paroisse de Saint-Sauveur, promet aux religieux de Belle-Étoile de leur faire livrer et placer en leur église abbatiale, au haut du grand autel, les sculptures ainsi décrites dans le devis ou marché : « Un Sauveur accompagné de quelques petits anges et testes de chérubins en action, comme recevant et couronnant la sainte Vierge, de grandeur de viron cinq pieds. Plus deux anges sur les deux ovales du dit autel faisant triomphe, de grandeur proportionnée au dit Sauveur. Plus, faire et placer quatre autres figures pour les autels du bas-cœur; savoir : une sainte Véronique, une sainte Madeleine, un saint Eutrope, évesque, et le B. Adrian, chanoine et curé de l'ordre de Prémontré, martyr, tenant une palme en main. Plus, quatre petits anges sur les frontons des dits autels, tenant en leurs mains quelques instruments de la Passion; les dites figures de grandeur de quatre pieds deux pouces, les anges à proportion. Ensemble deux testes à porter la corniche derrière chacune des dites quatre figures. Plus un Agneau mort, à mettre au pied du Crucifix, le tout de carreau de Caen. Plus un crucifix de bois blanchy avec sa croix et un écriteau de grandeur de cinq pieds ou viron. Parties duquel ouvrage le dit sieur Postel s'oblige de livrer et placer dans les festes de Pasques prochain, le reste dans la Saint-Jean prochaine, au moyen et parce que les dits sieurs religieux se sont obligez lui peyer la somme de cinq cent livres tournois et une pistole de vin. »

¹ François Chauvel était également un dessinateur de quelque mérite. Il est l'auteur de la *Foire de Guibray, en Normandie, près la ville de Falaise, dédiée à M. le marquis de Thury et de la Motte-Harcourt, comte de Croisy, par son très-humble et obéissant serviteur François Chauvel, 1658*, planche curieuse, gravée par Nicolas Cochin, et reproduite en *fac-simile* en 1840 par M. Mancel. Il n'a pas été oublié par M. Ch. Le Blanc dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*.

M. Amédée Mériel nous apprend que le nom de Fr. Chauvel est gravé sur le timbre de l'église Saint-Gervais de Falaise, à la date de 1659. La même église renferme l'épithaphe de Joseph Chauvel, sculpteur de l'Académie royale, mort en 1736. Nous en donnons le *fac-simile*. Voy. planche I.

GUILLAUME GOUGEON



Dessin de Jules Laumonier.



La quittance de Jean Postel, en date du 15 septembre 1678, est au pied du marché ¹.

M. de la Sicotière nous apprend (*le Département de l'Orne archéologique et pittoresque*, p. 77) qu'à l'époque de la Révolution l'administration du canton de Tinchebrai fit enlever les boiseries et les sculptures de l'église abbatiale de Belle-Étoile, notamment « une arcade de bois qui soutenait un Christ mourant, une statue de sainte Véronique en pierre de liais et d'un beau travail, les tableaux sur toile de saint Augustin, de sainte Cécile, de sainte Marie l'Égyptienne, qui se voient encore à Notre-Dame de Tinchebrai » ². L'église des Moutiers de Tinchebrai a hérité également de plusieurs sculptures provenant de Belle-Étoile, entre autres des panneaux sur bois représentant les quatre évangélistes « qui rappellent les bas-reliefs de la Bibliothèque d'Alençon », dit M. l'abbé Dumaine ³. On y voit aussi deux rangs de stalles venues de la même abbaye, et dont les deux premières sont ornementées de riches bas-reliefs représentant saint Augustin, saint Norbert, les deux principaux patrons de Prémontré.

Quant à Guillaume Gougeon, sur lequel nous nous sommes proposé d'appeler spécialement l'attention des érudits et des artistes, il est cité avec honneur par les histoires d'Argentan comme ayant travaillé à la décoration de l'église Saint-Germain. Il y est dit que l'abbé Michel de Courteilles fit construire l'autel de Saint-Joseph, dédié en même temps à saint Charles Borromée et à saint François, dont les statues le décoraient. « Cet autel, dit Thomas Prouvère,

¹ G. S. TRÉBUTEN (*Précis de son histoire, ses monuments, son commerce et ses environs*, 1850) a consigné une note intéressante au sujet de Jean Postel, dans l'article qu'il a consacré à l'église Saint-Jean de Caen : « L'abbé de La Rue et ses copistes vantent les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste, qu'on voit dans cette église, comme l'œuvre de Jean Postel, sculpteur de quelque renom à Caen dans le dix-septième siècle. Heureusement pour sa gloire, il n'en est rien; ce sont deux mauvaises statues en terre cuite, qui, du reste, figurent parfaitement sur les autels, affligeante parodie du style gothique où l'on vient de les placer. »

² Quelques autres toiles reçurent un abri dans les églises des environs, notamment à Monci, où l'on remarque deux tableaux sur bois : l'*Adoration des bergers*, et l'*Adoration des mages*, portant la date de 1637, qui proviennent de l'abbaye de Belle-Étoile.

³ *Tinchebray et sa région au bocage normand*, t. III, p. 504. Voir la planche XIV, bas-reliefs des quatre évangélistes, d'après un dessin de P. Delozier. Nous la reproduisons ici. Voy. planches II et III.

est l'œuvre fort estimée de M. Guillaume Goujon, de cette ville fort habile sculpteur en terre, pierre et bois ¹. »

Le 9 août 1666, Guillaume Gougeon permit aux religieux de Saint-Dominique d'Argentan de leur exécuter les travaux suivants :

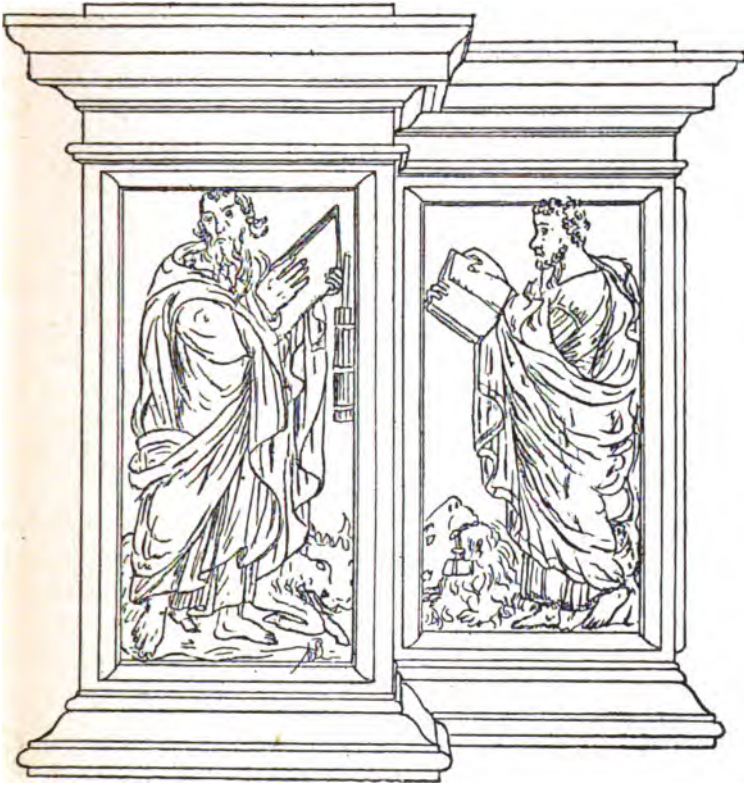
« Achever bien et dûment leur contre-table du maître-autel de leur église, suivant et conformément au dessein par eux contre-marqué, où il est adjoustré deux colonnes pareilles de celles qui y sont présentement avec l'amortissement et ornement suivant qu'il est déterminé sur le dit dessein et y adjoustrer, en outre, deux grandes figures de hauteur naturelle, pour estre posées sur les dits deux petits autels qui y seront faits présentement avec deux manières de piez d'estaux dessous les dites figures, ensemble deux vases à chaque petit autel et deux enfants sur la corniche de l'amortissement du grand autel; le tout de bonne pierre de Habloville, ensemble de raffraichir tout l'ancien travail des dits trois autels; et fera en outre un tabernacle de bois de chêne, où il y aura quatre petites figures proportionnées au dessain du dit tabernacle, lequel sera doré d'or bruni, en façon d'orfèvrerie, le rendre parfait et le faire à la main, à l'exception de la doublure du dedans qui luy sera baillée par les dits sieurs religieux pour estre appliquée par luy. Et a esté le dit marché ainsy accordé pour le prix de douze cent livres. »

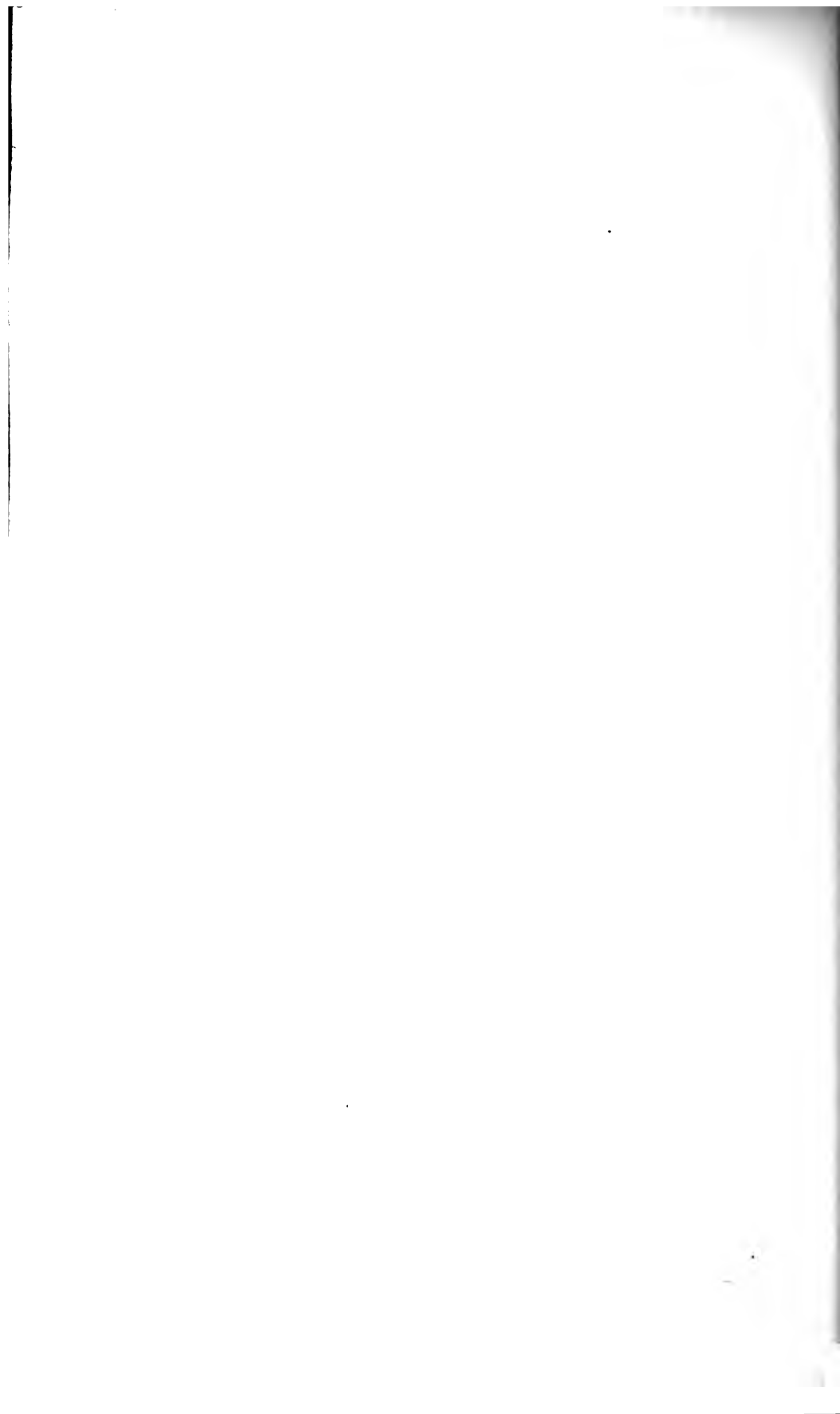
Thomas Prouverre a consigné dans ses Mémoires les observations suivantes au sujet de travaux d'embellissement exécutés alors dans l'église des Dominicains d'Argentan : « De ma connaissance, du depuis cinquante ans il fut fait dans l'église plus de 10,000 livres de dépense... Leur église a toujours été estimée pour une grande église. Il n'y avoit point de contre-table, l'autel mis contre les pignons avec un très-simple tableau, sans accompagnement ni d'un costé ni d'autre; le jubé n'y étoit point; la séparation de la nef d'avec le chœur étoit d'une balustrade de bois, comme les cieges du chœur. Le jubé y a été construit aux années 1638 et suivantes, du prieuré de R. P. Facet, homme habile... »

« En 1644 ou 1645, M. le comte de Grancey, qui n'estoit encore maréchal, fit construire l'autel de Saint-Hyacinthe où il est très-

¹ *Manuscrit de Thomas Prouverre*, p. 315. — L'abbé LAURENT, *Histoire de l'église Saint-Germain d'Argentan*, p. 100.

GUILLAUME GOUGEON





bien représenté... Pour le grand-autel, les Messieurs gros marchands de toile qui autrefois se faisoient de la confrérie du Saint-Sacrement, avec les filotiers et tisserands tous ensemble, qui étoit encore en ce temps plus considérable qu'à présent, consentirent par assemblée à contribuer à faire une contre-table et de donner 700 livres. Elle fut marchandée avec un sculpteur de cette ville nommé Gougeon, et, comme il est croyable, les pères n'étoient en grande fureur de faire de leur part beaucoup de dépense. Elle fut construite comme elle se voit, et quelques honnêtes gens qui reprochoient cet ouvrage à l'ouvrier pour n'estre point digne d'un aussi bon ouvrier, sa réponse n'étoit pas bien plus raisonnable que l'ouvrage, qui étoit de dire *qu'il leur en avoit baillé pour argent*, ce qui est impudent dans la conscience et la probité d'un honnête homme ¹. »

Guillaume Gougeon avait épousé une fille de Charles Morand, sieur de la Pérelle. Celui-ci vendit à son gendre, le 13 avril 1630, une maison située rue de la Poterie, à Argentan, chargée d'une rente de trois livres au profit du trésor de Saint-Martin, en conséquence d'une fieffe faite au seizième siècle par dame Jeanne de la Pérelle, veuve de Jeanne Moisant ². Guillaume Gougeon, sieur du Parc, passe reconnaissance de cette vente le 29 décembre 1663 ³. C'est dans cette maison qu'il mourut, le 11 avril 1688, âgé de quatre-vingt-deux ans ou environ. Il fut inhumé dans le cimetière de l'église Saint-Martin d'Argentan ⁴. Dans le registre de la confrérie de Notre-Dame du Suffrage fondée en l'église de Saint-Martin

¹ Il est probable qu'on doit rencontrer aux environs d'Argentan d'autres ouvrages du même maître. Dans l'ancienne église de Pommainville (réunie à Occagne), on remarque de belles sculptures sur bois du dix-septième siècle, qui mériteraient d'être décrites.

² 28 décembre 1555. Fieffe faite par le trésor de Saint-Martin d'Argentan, à Jacques Morand, d'une maison située rue de la Poterie, moyennant 3 livres de rente, laquelle avait été aumônée au trésor par Jeanne de la Pérelle, veuve de Robin Moisant. — 9 décembre 1638 : « Amortissement par Guillaume Dufour, trésorier de Saint-Martin, à Guillaume Goujon, de la somme de 3 livres de rente, moitié de celle de 6 livres constituée audit trésor par Jacques Morand. » (*État des contrats, titres et papiers concernant les biens-fonds, rentes, etc., du trésor de Saint-Martin d'Argentan*. Archives communales d'Argentan.)

³ *Ibid.* Archives départementales de l'Orne. Série G.

⁴ « Guillaume Gougeon, sieur du Parc, est décédé l'onzième du mois d'avril mil six cent quatre-vingt-huit, âgé de quatre-vingt-deux ans ou environ. » (Archives communales d'Argentan. Actes de l'état civil, paroisse d'Argentan.)

d'Argentan pour l'année 1688, Guillaume Gougeon est porté pour une somme de six livres comme ayant été associé le 26 avril, après sa mort. En 1689, le trésor de l'église de Saint-Germain d'Argentan fit tirer une vollée de cloches pour l'annuel de « feu Guillaume Duparc-Gougeon »¹.

Cette famille était honorablement connue à Argentan au dix-septième siècle². Le 9 novembre 1632, Nicolas Vigan, sieur de la Fresaye, ancien avocat du Roi en l'élection d'Argentan, et demoiselle Péronne Gougeon, son épouse, firent une donation aux religieux de Saint-Dominique d'Argentan d'une rente de cinquante livres « pour être participants aux messes, prières, suffrages, oraisons et bonnes œuvres qui se font et feront à perpétuité en l'église et couvent des religieux de Saint-Dominique du dit Argentan, et estre après leur décès inhumés en la dite église ». Il lui fut élevé une tombe ou monument dans la chapelle du Rosaire au pied duquel les religieux s'obligent de chanter les obits et *Libera*; « et lors des dits *Libera* qui seront chantés comme il est accoutumé, sera posé le benestier au bout du dit monument et la croix portée selon la coutume »³.

Louis DUVAL,

Archiviste du département de l'Orne, correspondant
du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, secrétaire
de la Commission de l'inventaire des richesses d'art
du département de l'Orne.

¹ Il faut sans doute voir un fils du sculpteur dans un sieur Guillaume Gougeon qui, en 1689, fournit pour 17 livres 10 sous de clous et de lattes pour l'église Saint-Martin, et qui, en 1704, reçut assignation pour paiement de la rente de trois livres due au trésor de l'église Saint-Martin, à cause de la sieffe citée ci-dessus.

² « Le 1^{er} février 1607, Guillaume, fils de Guillaume Dangereux et Jeanne Legeay, sa femme, a esté baptisé. Ses parains Laurent Godefroy et Guillaume Gougeon; sa marraine Jeanne Baudouyn, femme de Germain Gondouin. — Le jeudi 17 novembre 1628, René, fils de Jean Cavé, sieur des Moulins et de Françoise Gougeon, sa femme, a esté nommé par M^e Nicolas Goigan, sieur de la Fresnée, et demoiselle Anne Auvré, femme de René d'Avesgo, écuyer, sieur de Saint-Jacques. » (Archives communales d'Argentan, paroisse de Saint-Martin.)

³ Un autre membre de la même famille est inscrit dans les registres du trésor de Saint-Martin d'Argentan de l'année 1651, sous le titre suivant : « Pour l'hobit à M. Robert Gougeon, prestre, fondé pour le galice par luy donné au Trésor, xx sols. »

GUILLAUME GOUGEON





IX

L'ÉCOLE FLAMANDE

AVANT LES VAN EYCK.

Dès le commencement du quinzième siècle, avec les Van Eyck, l'école flamande existe.

Cette école n'était point née en un jour ; elle avait été préparée par des générations d'artistes, par d'importants travaux exécutés dans la contrée durant les siècles précédents, et surtout au quatorzième siècle. Nous croyons l'avoir établi, en publiant notre *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle*¹. Nous voudrions, dans les pages qui vont suivre, reprendre cette question en groupant les faits, et en les exposant d'après un ordre plus logique et avec plus de précision que ne le permettait le cadre de notre ouvrage.

Le climat, le sol et les sites des Pays-Bas, l'absence presque complète de monuments de l'époque gallo-romaine dans cette région, l'origine germanique plutôt que gauloise de ses habitants, le maintien de la langue flamande dans une notable partie de la contrée, les relations commerciales avec l'Angleterre et l'Allemagne au neuvième et au dixième siècle, forment un ensemble de circonstances qui ont donné aux populations de ces provinces les tendances qui caractérisent les hommes du Nord dans les choses de l'art : la recherche de la réalité plutôt que de l'idéal, du vrai plutôt que du beau, et parfois du trivial plutôt que de la noblesse et de l'élégance.

Ces tendances se révèlent, durant les siècles qui s'écoulèrent du démembrement de l'empire de Charlemagne aux croisades, dans diverses sculptures et tout spécialement sur les fonts baptismaux de Saint-Venant (Pas-de-Calais), mais surtout dans un grand nombre

¹ *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, par M. le chanoine DEHAISNES. 3 volumes grand in-4°. Lille, Quarré, 1886.

de manuscrits encore aujourd'hui conservés, qui proviennent des abbayes de Saint-Vaast, de Saint-Bertin, de Saint-Amand, de Marchiennes, de Liessies et de la cathédrale de Cambrai.

Après les croisades, quand l'industrie, le commerce et les chartes communales ont donné aux habitants la liberté et la richesse, les mêmes tendances sont plus nettement accusées au milieu du grand mouvement artistique qui commence à se produire. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur les statues de la tour de l'abbaye d'Honnecourt (Nord), sur la cathédrale de Tournai, sur un bas-relief de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, sur les tombeaux à personnages de plusieurs comtes et comtesses, sur les peintures murales découvertes à Mons en 1873 et à Tournai en 1865 et en 1885, et sur les miniatures des nombreux manuscrits que possèdent les bibliothèques publiques de Cambrai, de Valenciennes, de Douai, d'Arras, de Saint-Omer et de Boulogne.

Pour le quatorzième siècle, époque dont nous devons surtout nous occuper dans ce travail, il est possible de démontrer l'existence du mouvement dont nous parlons, à l'aide d'un assez grand nombre de monuments et d'innombrables documents.

Il en est ainsi pour la sculpture. Les halles de Bruges et d'Ypres, les beffrois de Tournai et de Douai sont encore là pour attester la puissance du mouvement artistique qui se produisit en Flandre et la formation d'une école ayant ses tendances déjà caractérisées. Outre des légions de tailleurs de pierre exercés dans leur art, ces monuments ont demandé des sculpteurs habiles, pour exécuter leurs clochetons, leurs niches et leurs statues, pour ciseler les écussons des villes ou des personnages et les scènes représentées sur les têtes de poutre, les pendentifs et les supports des consoles. Les documents nous font connaître qu'André Bauneveu, le célèbre sculpteur, avait taillé des statues pour l'hôtel de ville de Malines et une Vierge pour les halles d'Ypres, et qu'à Bruges, maître Jean de Valenciennes avait entrepris, avec plusieurs autres imagiers, d'orner la halle de statues de saints et de sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, tandis que Pierre Van Ort représentait les travaux des douze mois de l'année sur les douze corbeaux de pierre qui soutenaient la voûte de la grande salle. Il en est de même dans les autres villes : à Lille, où travaillent le marbrier de Tournai Jean d'Esc maing, et un maître d'Ypres, Guillaume de Thielt, et à Tournai

où huit gargouilles sont exécutées par Jacques de Brabant et des anges par Jean Tuscap¹.

Les bourgeois de Douai et d'Arras, de Gand, de Bruges et de Tournai commandaient aux sculpteurs et marbriers non-seulement des statuettes en bois, en albâtre et en ivoire qui décoraient leurs demeures, mais aussi et surtout des monuments funéraires pour les membres de leurs familles, et, de leur vivant, pour eux-mêmes. Ce sont ordinairement de simples bas-reliefs votifs qui étaient encastrés dans les murs d'une église; souvent des tombes gravées, de grandes dalles en pierre, dans lesquelles les traits du défunt sont tracés à la pointe et où parfois l'on a inserti de l'albâtre et du laiton pour figurer les personnes; et de temps à autre des statues couchées ou agenouillées sur une tombe. Les églises du nord de la France, surtout celles de Saint-Omer et de Tournai, montrent encore, ainsi que les musées, beaucoup de ces monuments funéraires; il en est fait mention dans un nombre très-considérable de testaments de bourgeois. Quelques-uns de ces tombeaux, encore aujourd'hui conservés, sont des ouvrages de mérite; beaucoup sont des travaux de second ordre. Cela sert à prouver qu'il y avait des hommes de métier qui imitaient les maîtres, et qu'il existait par conséquent une école.

Les comptes des églises présentent, au quatorzième siècle, les noms d'un certain nombre de sculpteurs, parmi lesquels nous nous contenterons de citer à Saint-Pierre de Lille Jean le Chiboleur et Jacques Lefebvre, à Saint-Amé de Douai maître Quargnon le marbrier et Jacques de Brabant de Tournai, et à la cathédrale de Cambrai, outre un nombreux groupe de tailleurs de pierre, Jean Dugardin et surtout Jacques de Brabant, dont nous venons de parler, qui a fait au maître-autel un travail important de sculpture, continué après sa mort par Jean Tuscap, aussi de Tournai.

C'est dans les comptes et les pièces comptables, émanant des trésoriers de Flandre, d'Artois et de Hainaut, qu'abondent surtout les mentions importantes relatives à la sculpture. Durant la première moitié du quatorzième siècle, nous voyons les comtes et les omtesses de Hainaut se faire ériger à Valenciennes de splendides

¹ Tous les textes relatifs aux faits et aux noms que renferme notre communication ont été publiés *in extenso* dans notre *Histoire de l'Art*, série des *Documents*.

tombeaux, dont l'un des plus remarquables est l'œuvre de maître Gillebert l'imagier, qui y travaillait en 1334 et 1335 avec son aide Jean de Trehaille. La comtesse d'Artois Mahaut se distingua, de 1302 à 1329, par son goût pour les grands travaux de sculpture. Au château d'Hesdin, séjour qu'elle affectionnait, Guissin et divers autres maîtres, Baudoin de Wissocq, Jean de Bresquessent, Jean de Saint-Omer et Gilles d'Aundenhem sculptent un retable pour l'autel, avec six anges sur des colonnes dans le sanctuaire, un Christ en croix avec la Vierge et saint Jean entre deux oratoires, une statue de saint Louis et divers sièges et objets mobiliers. La même comtesse enrichit le couvent des Clarisses de Saint-Omer d'une statue de sainte Claire, œuvre de Jean de Fauquembergues, et fait placer les douze apôtres dans le cloître, et sur le portail un crucifiement à plusieurs personnages avec les statues du comte d'Artois, de la comtesse, de la Reine et du prévôt d'Aire. Par ses ordres aussi la Chartreuse de Gosnay est ornée de meubles fournis par le huchier Guillaume de Gand, qui sculpte les stalles, et d'un ciborium pour l'autel que Baudoin de Croisilles entoure de colonnes. C'est pour cette Chartreuse que Jean Aloul, imagier de Tournai, fournit une pierre d'autel et la tombe de Jean de Hireçon, prévôt d'Aire, en 1329. En 1323, le même artiste avait reçu 18 livres, reste d'une somme qui lui était due à l'occasion d'un monument funéraire fait pour la comtesse, peut-être celui qui se trouvait à la Thieuloye près d'Arras. Mahaut résidait souvent à Paris dans l'hôtel d'Artois, ou dans son château de Conflans. Le sculpteur parisien à qui elle confia les travaux les plus importants est Jean Pépin, de Huy, bourgeois de Paris, dont le nom semble indiquer qu'il était originaire des Pays-Bas. Elle lui confia l'exécution de quatre grands monuments funéraires, deux du comte d'Artois, l'un pour l'abbaye de Maubuisson et l'autre pour Cherlieu en Bourgogne, auquel travailla aussi Pierre Boye, dont nous avons retrouvé le nom à Ypres; le troisième, sculpté avec le Flamand Jean de Lampernesse, était destiné à Poligny; le quatrième est celui d'un fils de Mahaut, Robert l'Enfant, que Jean Pépin fit avec plusieurs autres *tombiers*, Maciot, Pavoche, Baudet de Merre, Guillaume Alou, Renaud de Verdun, et dont la statue, œuvre remarquable par la pureté des lignes et le fini de l'exécution, est aujourd'hui à Saint-Denis. Les documents mentionnent encore six autres statues que Mahaut commanda, poi

l'Artois, de 1312 à 1329, à Jean Pépin, de Huy. Cet artiste, qui est un maître, avait donc fait considérablement de travaux ¹.

Parmi les autres sculpteurs qui sont nombreux, nous ne signalerons que les principaux. Voici l'énumération des ouvrages exécutés par Hennequin ou Jean de Liège, dont le nom indique aussi qu'il était des Pays-Bas : en 1361, à Orléans, le tombeau de Jeanne de Bretagne, femme de Robert de Cassel ; en 1367, à Rouen, avec d'autres artistes, la sépulture de Charles V, payée la somme considérable de mille francs d'or ; en 1374, à Saint-Maurice de Senlis, le tombeau de Thévenin, le fou du Roi ; en 1388, à Paris, des sculptures en bois pour le duc de Bourgogne, et en 1391, des portes et des boiseries à Dijon pour le même duc ; en 1399, encore des sculptures en bois pour Philippe le Hardi, avec d'autres travaux pour le duc d'Orléans. Des boiseries qui se trouvent dans le musée de Dijon attestent que Jean de Liège sculptait avec la finesse la plus délicate.

Longtemps inconnu, comme tous les autres artistes dont nous venons de parler, André Beauneveu, de Valenciennes, prend enfin rang parmi nos grands artistes. Nous le voyons en 1361 et en 1374 accomplir des travaux à l'hôtel de ville de Valenciennes ; en 1364 et les années suivantes, exécuter, avec des sculpteurs qui travaillent sous ses ordres les tombeaux des rois Philippe VI, Jean II et Charles V, avec celui de la Reine, œuvres qui lui sont payées 3,800 fr. ; en 1375, tailler des statues pour l'hôtel de ville de Malines, et en 1377 une Vierge pour les halles d'Ypres ; de 1374 à 1381, commencer le tombeau du comte de Flandre, qui sans doute ne fut point achevé, et en 1390 et les années suivantes, diriger à Mehun-sur-Yèvre les travaux de sculpture et de peinture que faisait exécuter le duc de Berry, pour lequel il enlumina en outre deux manuscrits qui sont des chefs-d'œuvre. Froissart dit de lui qu'il « n'y avoit lors « meilleur ne le pareil (maistre) en nulles terres, ne de qui tant de « bons ouvrages feust demouré en France, ou en Haynnau et au « royaume d'Angleterre ». Nos contemporains, réparant l'injustice des siècles précédents, placent les travaux d'André Beauneveu au

¹ Nous avons trouvé les mentions dans les Archives du Pas-de-Calais. M. Jules-Émile Richard, ancien archiviste du Pas-de-Calais, avait consulté et transcrit les documents avant nous. Il s'en est servi dans son remarquable livre sur Mahaut d'Artois, qui a paru après notre *Histoire de l'art*.

nombre des chefs-d'œuvre dont s'honore une nation, et s'accordent à reconnaître qu'il a exercé une grande influence sur l'art de la sculpture en France. Il faudrait des pages pour esquisser seulement à grands traits les œuvres que les sculpteurs des Pays-Bas ont exécutées à la Chartreuse de Dijon. Les retables des autels de l'église de cette Chartreuse, les statues du portail, le tombeau de Philippe le Hardi, le calvaire du grand cloître, avec les statues des prophètes, sont des monuments que l'artiste admire comme l'archéologue, et qui ont exercé, comme les œuvres d'André Beauneveu, une notable influence sur l'art français. Comte de Flandre en même temps que duc de Bourgogne, Philippe le Hardi confia l'exécution des monuments qu'il voulait élever à des artistes originaires des Pays-Bas. Il avait fait reproduire par le sculpteur de Tenremonde Jacques de Baers deux retables, l'un de Tenremonde et l'autre de Gand, pour le maître-autel de la Chartreuse ; il avait fait venir Nicolas Josès de Dinant pour fondre des ouvrages en cuivre. Pour son tombeau, il choisit un artiste, sans doute du Nord, Hennequin ou Jean de Marville, qui en conçut le plan et en dirigea l'exécution jusqu'en 1389 ; après la mort de Marville, cette direction fut confiée de 1387 à 1404 ; à Nicolas Sluter, qui est aussi originaire des Pays-Bas. Sur les 27 autres sculpteurs qui y ont été occupés, 23 sont certainement d'origine flamande. Il en est de même des statues du portail et du Calvaire du grand cloître, travaux exécutés sous la direction de Nicolas Sluter, à qui fut adjoint son neveu Nicolas Van de Werve, par des sculpteurs tous ou presque tous nés dans les provinces du Nord. Nicolas Sluter semble s'être réservé les œuvres les plus difficiles : c'est lui qui est l'auteur des statues des prophètes. En signalant l'origine flamande des sculpteurs de la Chartreuse de Dijon, il est nécessaire de faire remarquer que, comme André Beauneveu, Jean de Marville, qui dirigea d'abord les travaux, avait longtemps travaillé à Paris et à Rouen. Nous ignorons jusqu'aujourd'hui si Nicolas Sluter avait, comme tant d'autres sculpteurs flamands, résidé à Paris. Mais il n'est guère possible de nier que le séjour des artistes flamands en France avait contribué à assouplir leur talent. Sans doute, il est vrai de dire, comme M. Courajod le fait après avoir étudié l'une des statues sculptées pour Saint-Denis par André Beauneveu, « qu'il y eut à Paris, au milieu et dans la seconde moitié du quatorzième

« siècle, un foyer très-important et très-caractérisé d'art naturel »¹. Sans doute, on pourrait soutenir avec M. Renan que dès la seconde moitié du quatorzième siècle « l'influence du goût flamand devint (pour la sculpture) prépondérante en France et dans le reste de l'Europe, les pays du Midi exceptés »². Mais il est nécessaire d'ajouter avec M. de Laborde que « les tombeaux des ducs de Bourgogne sont des productions de l'art flamand modifié et ennobli par le génie particulier de l'artiste et par le goût français »³. C'est en ce sens que l'on peut dire, avec ce dernier auteur, que « notre statuaire moderne a son berceau à Dijon »⁴. Par ces citations, ainsi que par les nombreux faits précédemment rappelés, nous croyons avoir surabondamment établi notre thèse, l'existence d'une école flamande de sculpture antérieurement au quinzième siècle.

Il en est de même pour le mouvement qui se produisait dans la peinture au commencement du quatorzième siècle. A ce sujet, nous rappellerons seulement en quelques lignes que dans les églises et les abbayes, dans les hôtels de ville et dans les châteaux de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, beaucoup d'artistes ont exécuté des travaux de décoration et des scènes historiées. En voici quelques preuves. Dès 1338, il y avait à Gand une corporation de peintres dont les statuts étaient rédigés avec le plus grand soin : le livre de cette corporation offre les noms de 131 peintres et de 29 sculpteurs antérieurement à 1410. Bruges avait aussi sa corporation de peintres avant la fin du quatorzième siècle. Dans les collégiales de Saint-Pierre, de Saint-Amé et de la cathédrale de Cambrai, on trouve, pour toutes les années où les comptes sont conservés, mention de travaux de peinture parfois très-importants. La comtesse d'Artois fit exécuter de grandes peintures murales dans les chapelles et dans les salles de ses châteaux de Bapaume, de Lens et de Rihoult, et à Conflans près Paris, où furent représentées les guerres de feu son mari, et surtout au château d'Hesdin, où il y avait une famille de Boulogne

¹ COURAJOD, *Une statue de Philippe VI au musée du Louvre, et de l'influence de l'art flamand sur la sculpture française*. Article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, p. 218, 222, 228.

² RENAN, *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 264.

³ DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 275.

⁴ *Ibid.*

dont les membres furent de père en fils peintres en titre de la comtesse et de ses successeurs. Les comtes de Hainaut firent représenter sur les murs d'un de leurs châteaux, à Valenciennes, outre le *Jeu d'échecs*, le *Pas de Saladin* et le *Marché aux singes*, sujets qui indiquent une tendance marquée vers le réalisme. Dans la seconde moitié du quatorzième siècle, tous les rois et les comtes ont leur peintre en titre. Celui de Charles V, roi de France, est Jean de Bruges, dont le talent nous est connu par la Bible conservée à la Haye et par les célèbres tapisseries d'Angers, dont il fit les modèles ; son mérite principal est d'avoir individualisé ses personnages, composé ses sujets d'une manière simple et animée, et d'y avoir introduit des fleurs et des feuillages d'un excellent effet. Il ne nous est rien resté de Jean de Hasselt, peintre en titre du comte de Flandre, Louis de Male, qui avait exécuté les portraits des comtes de Flandre dans une église de Courtrai, un tableau d'autel pour les Cordeliers de Gand et une image de Notre-Dame pour l'hôtel de Walle dans la même ville. Jean de Beaumetz et Jean Malouel, qui furent successivement peintres en titre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre, ont été chargés de beaucoup de travaux importants, surtout pour la Chartreuse de Dijon. C'étaient des maîtres habiles. Mais comme on ne connaît aucune de leurs œuvres, il est impossible d'apprécier la nature de leur talent. Il en est autrement pour Melchior Broederlam. Melchior Broederlam, originaire d'Ypres, où il possédait une maison et résidait ordinairement, fut peintre en titre de Louis de Male et ensuite de Philippe le Hardi ; sans faire ici l'énumération de tous les travaux qui lui furent confiés, nous rappellerons que le duc avait grande estime pour son talent, puisqu'il envoya d'Hesdin à son atelier d'Ypres Hugues de Boulogne, fils de son peintre en titre, pour s'y former à la peinture. Une autre preuve de l'estime du duc pour lui, c'est, outre ses dons et ses qualifications, l'envoi des deux retables de la Grande-Chartreuse qui furent conduits de Dijon à Ypres pour être peints par Melchior. Le duc alla visiter ce travail dans l'atelier de son peintre. Et lorsque plusieurs années plus tard l'œuvre fut achevée, une gratification considérable fut ajoutée à la somme promise. Les peintures exécutées par Broederlam sur les volets extérieurs de ces retables sont de la plus haute importance pour l'histoire de l'art. Elles permettent d'apprécier les caractères de la peinture flamande avan

les Van Eyck. On s'y retrouve, comme l'ont dit les critiques d'art, en pleine peinture flamande; tel personnage, par exemple le saint Joseph dans la *Fuite en Égypte*, ne déparerait pas dans un tableau des Téniers. L'écrivain allemand Waagen fait observer que ces panneaux « présentent, dans certaines parties, un réalisme très-accentué et une vigueur de tons qui frise la crudité ». Il fait la même remarque au sujet de plusieurs tableaux de Bruges, qu'il considère comme datant de la seconde moitié du quatorzième siècle. Les historiens de l'*École flamande primitive*, Crowe et Cavalcaselle, insistent aussi sur la tendance réaliste qui distingue l'œuvre de Melchior Broederlam. Ce maître, qui vécut et travailla à Ypres jusqu'en 1410, est bien le prédécesseur, comme peintre flamand, des Van Eyck que l'on trouve à Gand en cette même année 1410. L'École flamande existait donc pour la peinture comme pour la sculpture antérieurement au quinzième siècle. C'est ce que nous voulions démontrer. Si le temps nous permettait de nous étendre sur la miniature, la démonstration serait plus évidente encore. Nous nous contenterons de signaler dans les bibliothèques de Paris, de Bruxelles, de la Haye et du château de Chantilly les manuscrits enluminés par Jean de Bruges, le peintre de Charles V, par André Beauneveu et par les frères de Limbourg pour Jean de Berry, et les miniatures de Jacques d'Hesdin ou d'Odin, et de plusieurs autres, qui, sans avoir le talent et l'originalité de ceux dont nous venons de citer les noms, étaient des hommes de métier très-habiles. Ils imitaient les maîtres, qui avaient créé un genre, où se discernent les caractères de l'art flamand. Pour la miniature aussi, il y avait, durant le quatorzième siècle, une École.

De tout ce qui précède, et des développements et des documents que nous avons donnés dans notre *Histoire de l'art*, il résulte que les tendances qui caractérisent l'art flamand se sont révélées dès les origines les plus lointaines, qu'elles s'accusent dans les monuments du douzième et du treizième siècle, à mesure que l'art se développe, et qu'au quatorzième siècle, au milieu du grand mouvement artistique qui se produit en France et en Flandre, elles se manifestent nettement dans les œuvres des sculpteurs, des peintres et des miniaturistes, et qu'avec les Jean de Bruges, les André Beauneveu et les Melchior Broederlam, elles ont formé école. Voilà les lignes de l'art flamand.

A ceux qui viennent dire : L'École flamande est née à Tournai, à Liège, à Gand, à Bruges, nous répondons par le mouvement artistique qui s'est produit identique dans l'ensemble des cités et de la région. Toutes les villes ont contribué à sa formation.

D'autres soutiennent, avec Waagen et les Allemands, et avec Crowe et Cavalcaselle, que l'École flamande des Van Eyck est fille de l'École rhénane, parce qu'il n'y avait pas alors d'autre école d'où elle pût sortir. Nous leur avons répondu d'avance, en esquissant l'histoire de l'École flamande avant le quinzième siècle. Et s'ils insistent, nous rappellerons que l'on ne connaît aucun peintre florissant sur les bords du Rhin au quatorzième siècle, en dehors d'un maître Guillaume, dont la vie et les œuvres n'ont rien d'authentique; que les œuvres de l'École rhénane remontant à cette époque présentent un caractère tout différent des tendances révélées par les peintures des Flamands, et qu'enfin la situation politique interrompait ou diminuait à cette époque les relations entre les Pays-Bas et l'Allemagne. Quelques-uns inclineraient à croire que l'influence italienne, et tout spécialement celle de l'École siennoise, s'est fait sentir en Flandre peut-être par les rapports qui ont pu s'établir avec la cour des papes à Avignon. Nous ferons remarquer, à ce sujet, que la vivacité d'expression, le goût délicat et l'harmonie brillante dans le coloris, qui sont les caractères de l'École siennoise, n'offrent rien de commun avec le genre de l'École flamande. Et nous ajouterons que jusqu'ici nous n'avons trouvé dans les documents que nous connaissons, ni dans ceux qu'a publiés le savant historien des *Précurseurs de la Renaissance* et de *l'Art à la Cour des papes*, le nom d'aucun artiste de la Flandre allant étudier et travailler en Italie ou à Avignon avant le quinzième siècle, en dehors d'un certain nombre de tailleurs de pierre ou de sculpteurs qui furent appelés à Milan en 1387 et les années suivantes pour la construction de la cathédrale ¹.

Il en est tout autrement pour la France; les provinces de Flandre, d'Artois et de Hainaut n'avaient point cessé de dépendre, pour l'ensemble de leur territoire, de la couronne de France; la Flandre

¹ En 1399 et 1400, Jacques Coene, enlumineur à Paris, est appelé à Milan pour les travaux de la cathédrale. Et dans les premières années du quinzième siècle, Jean Pot, orfèvre de Douai, travaille à Avignon, et Jean Princedale, qui avait l'un des compagnons de Sluter à Dijon, construit le château de Chambéry.

wallonne lui fut même rattachée directement de 1305 à 1369. Les comtes de ces provinces, alliés à la famille royale par les liens du sang et les relations politiques, exerçant de hautes fonctions à la cour et possédant à Paris de somptueux hôtels, résidaient souvent dans cette ville et y donnaient des fêtes, pour lesquelles s'exécutaient des travaux artistiques. Un grand nombre de sculpteurs et de peintres flamands allaient s'établir à Paris. Ce sont, dans la première moitié du siècle, Jean Pépin, de Huy, Jean de Lampernesse, Jean de Namur et Pierre de Bruxelles; et dans la seconde moitié, Jean de Bruges, André Beauneveu, Jean de Liège et l'enlumineur Jacques Coene, de Bruges. Plusieurs d'entre eux et d'autres exécutaient des travaux à Rouen, à Angers, à Orléans, à Bourges, à Troyes, et surtout à Dijon, mêlés souvent à des artistes français. Il dut résulter de ces rapports, de cette compénétration, une influence de l'art français sur l'art flamand, et réciproquement. La sculpture française, si grande au treizième siècle, s'était affadie au commencement du quatorzième; et elle se retrempa après 1350 par le contact avec des artistes comme André Beauneveu, Jean de Marville et Nicolas Sluter. De son côté, la sculpture flamande, par suite de son contact avec la France, gagna en souplesse, en élévation et en fini. Toutefois nous croyons qu'il ne faut point s'exagérer l'importance de cette influence réciproque. Pour nous, comme l'art français et l'art italien, l'art flamand, qui forme une École à partir du milieu du quatorzième siècle, est autochtone.

Le chanoine DEHAISNES,
Président de la Commission historique du département du
Nord, Correspondant du Comité.

X

QUELQUES MOTS SUR L'ART DÉCORATIF

ET SUR LES NOUVELLES ÉCOLES
CRÉÉES EN VUE DE L'INSTRUCTION QUI DOIT Y CONDUIRE.

Lorsque la création de l'École nationale de Nice fut décidée en principe, et quoique son programme d'études fût exactement le même que celui des Écoles dites des Beaux-Arts, je crus devoir insister auprès du ministre pour que cette nouvelle École portât de préférence le titre d'École nationale d'Art décoratif.

Ce sont les raisons qui ont motivé cette insistance que je vais vous exposer ici, et sur lesquelles j'appelle toute votre attention, tant elles me semblent dignes d'intérêt.

L'art est-il décoratif? et pourquoi? En vous citant quelques analogies qui donnent de la clarté et de la force à mon raisonnement, j'indique par elles la réponse à ma question.

Si je vous dis, par exemple : Le gaz éclaire, le feu chauffe, il y a là des évidences de fait devant lesquelles il faut bien s'incliner; si j'ajoute : Les mères aiment leurs enfants, quoique nous ayons vu tout dernièrement quelques exceptions à cette règle, vous me répondrez sûrement : Quoi de plus naturel? Et enfin, si je m'écrie : Dieu est bon, votre réponse ne se fera pas attendre, et sans hésiter, vous me direz : S'il n'était pas bon, il ne serait pas Dieu.

Il en est de même de l'art, Messieurs; l'art est décoratif parce qu'il ne saurait être autrement.

Qu'est-ce donc que l'art décoratif? C'est l'art, l'art tout entier, agissant dans sa plénitude, remplissant la fonction qui lui est dévolue, sa fonction enfin, qui est de toutes les fonctions, il faut le dire, la plus louable et la plus glorieuse, étant la plus utile. Je le répète, la plus glorieuse et la plus utile, puisque l'art est non-seulement l'agent le plus actif de la civilisation, mais encore la source la plus vive des richesses d'un pays.

Voltaire a dit : « Tout peuple qui ne cultive pas les arts est condamné à rester inconnu. »

C'est qu'en effet l'art est le complément de toutes choses ; sans art, la matière reste ce qu'elle est : terre, bois, pierre ou marbre, or, argent ou plomb, matière précieuse ou sans valeur ; que l'artiste y concentre son attention, qu'il lui communique l'art qui est en lui, la forme idéale qui est l'objet constant de ses recherches et de ses rêves, l'étincelle de vie enfin, et cette matière, quelque infime qu'elle puisse être, va acquérir un prix inestimable.

Le domaine de l'art est sans bornes ; je ne saurais mieux, pour vous en indiquer le principe, l'étendue et aussi le mouvement constant, que de comparer l'art à cette échelle mystérieuse que Jacob vit en songe, échelle qui, de la terre, s'élevait jusqu'au ciel, et que montaient ou descendaient les anges de Dieu. Ce n'est que lentement que l'art en gravit les échelons, animant d'abord les choses les plus usuelles ; puis il va grandissant et se fortifiant, suivant pas à pas l'esprit humain dans sa marche, dans ses progrès et ses diverses évolutions.

Si l'esprit se perfectionne, l'idéal de l'artiste s'élève, et le perfectionnement de la forme et de l'idée en est la conséquence ; si, au contraire, l'esprit s'en va, si la matière, si les intérêts dominant, l'art perd aussitôt ses ailes, rampe et s'obscurcit jusqu'à des temps meilleurs.

Si nous examinons à quelles époques et dans quelles contrées l'art a brillé de son plus vif éclat, en tenant compte de la succession des temps et de la situation plus ou moins avancée où se trouvait alors l'art, nous sommes obligés de reconnaître que ce n'est qu'aux époques et dans les contrées où la nation s'était elle-même élevée dans la civilisation, quand la femme avait recouvré une partie de sa dignité, quand toutes les pensées convergeaient au même but, quand les âmes poursuivaient le même idéal.

En vue de la vie future, de l'immortalité de l'âme qui était leur pensée constante, leur foi, les Égyptiens, pour conserver intacte cette précieuse momie, dans laquelle l'âme, au terme de son voyage et de ses purifications, devait se réintégrer, pour lui constituer la demeure où elle pouvait de temps en temps se réunir à elle, pendant la fin de ses pérégrinations, les Égyptiens, dis-je, ont édifié ces constructions immenses, ces pyramides colossales où repose en paix le corps embaumé, à l'abri de toutes profanations, et les difficultés pour arriver au lieu sacré avaient été multipliées.

L'art, quelque incomplet qu'il fût encore en Égypte, n'y a pas pris naissance.

Quel peuple a précédé les Égyptiens? A quel degré l'art s'y est-il manifesté? Nous l'ignorons encore; ce que nous savons bien, c'est que tout s'enchaîne et s'enchevêtre, pour ainsi dire, et que ce n'est que lentement que se constitue le progrès. Toujours est-il que les monuments qui sont arrivés jusqu'à nous font foi d'un art qui n'est pas sans intérêt. Les spécimens d'architecture et de sculpture que nous connaissons en donnent des preuves convaincantes.

En effet, l'extérieur des monuments est couvert de bas-reliefs et d'incrustations remarquables, taillés dans la pierre même; ils racontent les hauts faits du souverain auquel ils sont destinés, ses victoires et ses conquêtes, ainsi que les fêtes et les cérémonies populaires auxquelles elles donnèrent lieu.

Sur les parois des salles, se déroulent les peintures et les bas-reliefs qui nous disent la vie intime du mort, les usages et coutumes de son peuple, les travaux auxquels il se livrait, et enfin, tout près de lui, non-seulement les images les plus fidèles de ce qui fut le souverain en son vivant, mais enfin tous les objets d'art décoratif qu'il avait aimés, vases, bijoux, etc., etc.

Mission admirable à tous les points de vue que celle de l'art; sans son concours, que saurions-nous en effet de ce grand peuple si artiste déjà et dont les travaux ont tant contribué, quoi qu'en disent les Grecs, à cet épanouissement de l'art dont ceux-ci voudraient posséder seuls la gloire, comme si ce n'était pas assez de l'avoir amené à la plus haute perfection qu'il ait jamais atteinte, d'être encore, tant de siècles après, le point de mire des artistes de toutes les nations et les seuls modèles offerts à la jeunesse?

Peut-on nier que l'art égyptien fût essentiellement décoratif?

Quel fut l'idéal du peuple grec? la beauté! La forme humaine lui semblant la plus belle et la plus digne pour représenter ses dieux, toutes ses institutions tendent à donner au corps sa forme la plus parfaite. Son climat, sa constitution, sa politique, l'éducation générale vont encore favoriser ce penchant. Le dessin est enseigné à tous dès le jeune âge, non le dessin dit art d'agrément, qui nous a retardés d'un siècle, mais le dessin créateur de toutes choses.

Le peuple entier devient artiste, toutes ses aspirations se concentrent là. Qu'il paraisse une œuvre, le peuple, la nation, à bon droit, en est juge; et si le peuple en est satisfait, l'artiste est porté en triomphe; la mère montre à ses enfants le triomphateur; l'allégresse est générale.

Que n'est-on pas, en effet, en droit d'espérer d'un dieu aussi bien représenté; et comment se pourrait-il faire qu'il fût défavorable! Et d'un autre côté, quels efforts n'est-on pas en droit d'attendre d'un artiste ainsi acclamé, fêté par tous et, de plus, loué et couronné par Périclès, leur chef aimé, protecteur si éclairé des arts! Ce fut sous son administration que vécurent ces sublimes artistes dont quelques-uns seulement sont connus : Polyclète, Scopas, Myron et le grand Phidias, qui, tout en produisant ses admirables travaux du Parthénon, élevait à Minerve cette statue merveilleuse, œuvre d'art particulièrement décorative et je pourrais même dire industrielle, puisque l'or, l'argent et l'ivoire y furent employés.

Le Parthénon n'est-il pas tout entier une œuvre décorative; et l'art n'a-t-il pas, par cette œuvre, gravi le dernier échelon de cette échelle mystérieuse dont je vous parlais plus haut?

Et si nous considérons leurs arts décoratifs usuels, jusqu'où ne les ont-ils pas conduits? Si, comme nous l'avons vu et comme nous allons le voir, l'art décoratif embrasse l'art dans sa plénitude, s'il est celui pour lequel l'artiste doit faire le plus d'efforts, qui demande l'instruction la plus complète, le plus vif sentiment du beau, la perception la plus intime, la plus profonde, des sujets à traiter; si, de même que la femme complète l'homme, l'art doit compléter l'objet avec lequel il s'associe, quelle mission peut être plus noble, plus haute, plus utile à l'humanité?

Nos grands artistes d'autrefois, peintres ou sculpteurs, en comprenaient si bien la portée que c'était à ces grands travaux décoratifs que tendait toute leur ambition. Décorer le temple, glorifier le dieu, entrer en communion avec l'architecte pour compléter son œuvre, en rendant plus saisissante et plus expressive la haute signification qu'il y avait attachée, tel était le but, telle était la loire qu'ils poursuivaient.

Et ces grands artistes ne croyaient pas remplir toute leur mission s'ils ne pouvaient dépenser sur le travail entrepris tout ce qu'ils

possédaient en eux de science, d'habileté et d'art ; aussi ne considéraient-ils leurs travaux de chevalet, où ils n'avaient d'autre préoccupation que leur caprice, leur fantaisie, que comme un délassement de leurs travaux de prédilection.

« Je me repose, je m'amuse », disait Raphaël en créant ces admirables vierges que nous connaissons et admirons tous.

C'est qu'en effet, autre chose est de répondre à des exigences multiples imposées tant par la splendeur du temple que par la hauteur de l'idéal à atteindre ; autre chose, d'obéir simplement à sa pensée du moment et sans autre préoccupation.

Je veux bien admirer avec vous les œuvres de ces peintres capricieux, soucieux de confort et n'obéissant qu'à eux-mêmes, chaque fois que sortiront de leurs mains des œuvres de mérite ; mais je ne saurais les comparer à ces artistes courageux qui, regardant l'art comme une mission sociale, le poursuivaient dans sa sphère la plus élevée et y concentraient toute leur âme.

Ainsi fut toute cette pléiade d'artistes de la Renaissance, pléiade que dominaient Raphaël et Michel-Ange, ces deux grands décorateurs du Vatican. Vous les citer tous demanderait beaucoup de temps ; mais on peut dire qu'ils ont tous suivi la même voie. On peut affirmer aussi qu'aucun d'eux ne croyait déroger à l'art, comme la plupart de nos artistes actuels, en consacrant une partie de leur talent à des choses d'une utilité plus générale.

Sanzio lui-même, le divin artiste si recherché et si fêté de son temps, n'a-t-il pas, de la hauteur de son génie, répandu sur nos industries les mêmes trésors d'habileté, de richesse de composition, d'harmonie et de grâce qu'il avait dépensés dans ses sublimes travaux ?

Les vingt-deux cartons qu'il a dessinés et peints pour les manufactures de tapis d'Arras, les nombreuses compositions qu'il a faites ou dirigées, tant pour les émaux de Faenza que pour les marqueteries de Vérone et les vitraux de Marseille, les dessins nombreux qu'il a livrés aux orfèvres et aux fabricants de meubles de Rome en sont la preuve la plus évidente.

Au fur et à mesure que Raphaël s'élève et comprend mieux les devoirs qui incombent à l'artiste, c'est-à-dire, répandre l'art civiliser par l'art, vous le voyez encourager les efforts de tous les artistes, devinant les penchants de chacun, leur créant le trava

qui convient le mieux à leurs facultés et où il sait qu'ils pourront se rendre utiles.

C'est ainsi qu'il envoie à Arras Van Orley et Coxie de Malines, pour surveiller, aider au besoin à l'exécution en tapisserie de ses cartons, et qu'il invente, crée, pour ses nombreux élèves et amis, cette ornementation dite : les Grottesques, qui a été depuis la source, le principe de tant de décorations variées et charmantes.

Heureux temps, où l'éducation artistique se trouvait complète, où tous étaient prêts à la lutte, où chacun était digne et capable d'incarner l'idéal. Pour ces artistes géants, aucun moyen n'était dédaigné ; ils savaient bien que, comme le soleil d'une guenille peut faire un manteau de roi, l'art, d'un peu de boue, peut créer un chef-d'œuvre. Ces géants ont disparu ; et, depuis, l'art est allé s'amoindrisant, s'émiettant, chacun de nous en poursuivant une parcelle qui va s'émiettant encore. Jusqu'où irons-nous dans cette voie d'amusette ?

Chose très-bizarre, inexplicable : comment a-t-il pu se faire que ces exemples partis de si haut, suivis avec tant de succès et si longtemps en France, succès qui ont acquis à notre pays cette supériorité notoire, cette suprématie avouée par toutes les nations et qu'elles nous envient tant aujourd'hui ; comment s'est-il fait, dis-je, que ces exemples aient été si vite oubliés ; et comment a pu naître cette déconsidération générale pour des travaux qui ont illustré l'époque de la Renaissance, qui pendant tant d'années ont fait notre gloire, et dont le prestige est assez brillant, quoique amoindri, pour suffire encore à faire rechercher nos produits sur tous les marchés du monde ?

Nos bouleversements, si souvent répétés, nos révolutions en ont sans doute été une des causes ; mais l'État, mais la direction des Beaux-Arts a-t-elle fait le nécessaire pour entretenir les saines traditions et maintenir l'art dans cette voie féconde ?

Qu'a-t-elle tenté depuis un siècle pour empêcher cette désertion de l'art décoratif, des arts décoratifs ?

Je ne sais qui, le premier, a prôné, préconisé la fameuse devise de l'art, de l'art pour lui-même et pour lui seul, devise qui est encore dans tout son éclat parmi nos artistes et dans nos Écoles des Beaux-Arts, quoique un cours d'art décoratif y ait été introduit.

Ce penseur, ce philosophe a émis là une idée fatale à son pays

et à l'art même. L'État, en lui donnant une double consécration, tant par la création de ses écoles dites des Beaux-Arts que par la création du Salon annuel pour lequel il réserve toutes ses tendresses, toutes ses générosités, toutes ses récompenses, y compris ses titres honorifiques, etc., etc., a donné à l'art décoratif le coup de grâce.

En effet, quel est aujourd'hui l'idéal de tout étudiant en art? Quelle est sa plus douce perspective? être reçu au Salon et vivre à Paris.

A peine a-t-il touché un pinceau qu'il essaye d'en forcer la porte. Je n'ai pas besoin de vous dire qu'une fois la porte ouverte, et elle se franchit facilement, l'étudiant se hâte de quitter l'école, et même toute étude autre que celle qui lui a réussi.

A partir de ce jour, cet artiste breveté, enrégimenté dans la compagnie de l'art pur, professe un souverain mépris pour tout collègue qui se laisse aller à des travaux utiles; et cela s'explique, le Salon ne recevant parmi ses élèves que les œuvres d'art qui ne portent pas le moindre cachet d'utilité; il se gardera donc bien de manquer à cette consigne de l'art pour l'art, et cela d'autant plus qu'il sait que désormais une part du budget des Beaux-Arts lui appartient, et qu'en la réclamant chaque année, il ne fait qu'user de son droit.

A chaque exposition, espérance nouvelle; s'il est malheureux aujourd'hui, peut-être sera-t-il heureux demain; et avec l'aide de quelques amis se prêtant mutuellement main-forte, pourquoi n'arriverait-il pas aux honneurs et par suite à la fortune?

Allez donc, devant cet avenir si brillant et si facile, que l'État fait ainsi miroiter à leurs yeux, parler à ces jeunes gens des trois arts et des fortes études nécessaires pour devenir un artiste sachant utilement tirer un parti de ses études au point de vue décoratif! Vive l'art pur, pur de toute mésalliance, qui se contente de peu et qui a sur l'art décoratif cet avantage précieux, qu'il peut être cultivé chez soi, au coin de son feu ou en se promenant, et sans autre préoccupation que celle d'abonder dans le goût du jour et de trouver un sujet assez excentrique, soit par sa composition, soit par son effet, pour attirer à soi l'attention du public; travail qu'il peut quitter et reprendre à son gré, suivant son désir et suivi de que la Muse de l'inspiration semble plus ou moins lui sourire!

Et que résulte-t-il de ceci? C'est que nous manquons totalement le but que nos nouvelles institutions cherchent à atteindre. Il n'y a de changé que le programme; tout se passe comme ci-devant, dans nos écoles; les élèves qui n'aspirent pas aux récompenses se dispensent volontiers d'en suivre les cours; ceux qui sont plus ambitieux se contentent d'y faire acte de présence; et il en sera ainsi tant que les aspirations de la jeunesse resteront les mêmes, c'est-à-dire n'auront d'autre visée que l'art pour l'art et le Salon annuel qui en est le sanctuaire.

A mon sens, rien de plus fatal, car nos écoles, qui devaient, pour réaliser les intentions des fondateurs, donner à la France un certain nombre d'artistes capables d'aider à l'expansion de l'art, de relever nos industries et de contribuer ainsi et en même temps à la richesse du pays, ne font et ne feront que centupler, sans autre profit pour lui, les parasites ordinaires du budget des Beaux-Arts.

Les écoles sont organisées aujourd'hui dans les meilleures conditions, c'est donc un grand pas de fait; elles doivent, elles peuvent produire des sujets capables; mais il faudrait pour cela aviser aux moyens de les y retenir, et non de les en éloigner.

Le Salon annuel, protégé, encouragé par l'État, comme le poulpe aux cent tentacules, attire à lui, sans espoir de retour, les élèves les mieux doués de nos écoles, et ne laisse à l'industrie que les fruits secs et les pauvres diables qui, pressés de gagner leur pain, ne peuvent faire que des études incomplètes.

Qui veut la fin veut les moyens.

Les moyens, nous les avons; sachons avoir la fin. — Et que faudrait-il en somme pour cela? Désabuser le public de cette opinion fautive, que l'artiste ne peut venir à bout de créer une œuvre excellente s'il n'est dégagé de tout bien terrestre, car c'est là un préjugé menteur, l'artiste a besoin, au contraire, d'un sentiment qui le surexcite.

Le génie n'est-il pas fait de difficultés vaincues? N'est-ce pas alors qu'il a rencontré le plus d'obstacles à surmonter que Raphaël s'est élevé le plus haut dans son art? et ne serait-ce pas faire injure au génie que d'admettre qu'en lui assignant une mission morale et sociale, on puisse mettre un obstacle à son développement?

C'est le contraire qui est vrai; et je suis, sur ce point, d'accord avec deux hommes dont l'opinion est à considérer : avec M. Dela-

borde, quand il dit : « En appliquant son art à l'industrie humaine, l'artiste, loin d'abaisser sa mission, la grandit, » et avec le savant Littré, dont voici les propres paroles : « La devise de l'art pour l'art est l'expression désespérée de natures artistes qui n'entendent plus l'écho leur répondre. »

J'ai montré quelle était la raison d'être de l'art, quelle était son essence, sa véritable fonction. — Disons que l'organisation de nos écoles prouve non moins péremptoirement que l'État a entrevu que l'art pour l'art ne donnerait jamais les résultats qu'il en avait espérés.

Qu'attend-il donc pour agir? S'arrêter en si beau chemin, ne pas donner à l'enseignement nouveau toutes les conséquences qu'on est en droit d'attendre, serait un crime de lèse-nation.

Couronner l'œuvre si bien commencée s'impose donc.

Les artistes, depuis quelques années, ont prouvé que, tout en cultivant l'art, en produisant des œuvres fort aimables, ils s'entendaient très-bien à gérer leurs intérêts. Nul moment ne serait donc plus propice pour leur dire : Les portes de nos écoles et de nos Musées vous resteront ouvertes à tous, et vous pourrez en user à votre convenance; liberté complète vous sera laissée désormais; le Gouvernement vous a suivis longtemps avec le plus vif intérêt, et il ne le regrette pas, puisqu'il a aidé vos talents à éclore, mais il a compris qu'il y avait mieux à faire.

Perdre sa suprématie artistique menacée et que vous ne savez défendre, serait l'anéantissement de la France; c'est à la maintenir que vont tendre désormais tous nos efforts; et c'est à ce but, qui nous touche particulièrement tous, que les sommes affectées aux Beaux-Arts seront, à partir de ce jour, employées.

L'éducation publique est à faire, et ce n'est pas peu de chose, nous avons des monuments à construire et à décorer, nos manufactures à entretenir, à accroître et à faire prospérer de façon qu'elles puissent servir d'exemple à l'industrie; nous avons des fêtes à organiser et même des encouragements à donner aux artistes qui voudront nous venir en aide dans la voie nouvelle que nous allons inaugurer. Organisez-vous à votre guise, Messieurs; nous, Gouvernement, dont le devoir est d'être à tous et non à quelques-uns, nous sommes disposé à admettre désormais dans les Expositions que nous comptons faire, toutes les manifestations de l'art quelles qu'elles soient, manifestations qui seront soumises à de

jurés compétents et récompensées suivant leur mérite. Ces Expositions, suffisamment éloignées pour donner aux artistes le temps de mûrir leur œuvre, seront partielles ou générales, suivant ce que l'expérience nous dictera. Ainsi cesserait, soyez-en persuadés, Messieurs, ce préjugé qui a été si funeste, et à l'art, et à nos industries artistiques, en même temps que cesserait cette injustice criante, qui a duré trop longtemps, de ne favoriser que certains artistes et de laisser de côté certains autres dont les œuvres ne sont pas moins estimables pour être plus utiles à la nation.

Est-ce à dire que l'incarnation du beau sera moins recherchée et que la poursuite de l'idéal sera moins vive? Non, assurément, car c'est un besoin qui s'impose à certaines âmes. Ouvrir à ces privilégiés le champ si vaste de l'art décoratif, en prolonger indéfiniment les horizons, en exalter la puissance, ne sera-ce pas, au contraire, seconder leur imagination et susciter les occasions de déployer leur génie?

Raphaël fut-il moins sublime dans ses cartons destinés à être reproduits en tapisserie?

Mantegna fut-il moins admirable dans cette série de cartons qu'il a faits pour le même but et auxquels il a consacré plusieurs années? Ne les considérait-il pas lui-même comme son œuvre la plus aimée et l'une des plus importantes?

Ghiberti ne poursuivait-il pas l'idéal, et n'en a-t-il pas donné la preuve dans ses portes du Baptistère de Florence?

Luca della Robbia, dans ses faïences, etc.?

Et parmi les artistes français, nos contemporains, Rude et Etex, furent-ils inférieurs à eux-mêmes lorsqu'ils exécutèrent leurs splendides bas-reliefs de l'Arc de l'Étoile? Pensez-vous que le peintre Delacroix se soit amoindri par son plafond de la galerie d'Apollon, Flandrin par ses peintures de Saint-Germain des Prés, Baudry par sa décoration de l'Opéra, Lehmann par celle du Palais du Luxembourg, Léon Cogniet par ses panneaux de l'Hôtel de ville? Barye, dont la plupart des travaux étaient destinés à diverses industries, n'est-il pas considéré comme un de nos plus grands sculpteurs? La belle fontaine de Paris, je parle de celle de la place Louvois, n'est-elle pas l'œuvre du sculpteur Klagmann? Le dessinateur Liéard n'est-il pas l'auteur des splendides grilles du parc Monceau?

J'en pourrais citer bien d'autres.

Ainsi cesserait cet assaut du Salon, qui a cet inconvénient particulièrement grave, qu'il détourne toute la jeunesse des études sérieuses et nécessaires, et qui, se répétant chaque année, entretient d'espérances folles nos jeunes artistes; je dis folles, car, parmi les aspirants, combien peu d'élus!

Et alors que faire? Pendant cette poursuite d'un succès au Salon, tant qu'a duré l'espérance, ces aspirants se sont de plus en plus écartés des études qui conduisent à l'art décoratif, à l'art appliqué à l'industrie, où ils auraient pu rendre des services; ils s'en sont écartés, dis-je, d'autant plus qu'ils professaient pour l'art utile un certain mépris, et ils se sont rendus ainsi de plus en plus incapables d'être utiles à eux-mêmes et au pays.

Conséquences incalculables.

Autrefois, Messieurs, les artistes possédaient un métier; ils ne faisaient pas de la peinture leur gagne-pain exclusif comme aujourd'hui; ils étaient, ou sculpteurs, ou architectes, ou orfèvres, ou émailleurs, ou ciseleurs, ou mosaïstes, etc., ce qui ne les a pas empêchés de devenir des peintres de mérite et de s'élever dans le beau, dans l'idéal, autant, sinon plus, que les adeptes si déterminés et si exclusifs de l'art pour lui seul.

Et voyez-vous jusqu'où nous ont conduits ce fatal préjugé et l'éducation qui en a été la conséquence? C'est qu'il a bien fallu prendre parmi ces artistes dévoyés les professeurs qui devaient guider la jeunesse; étonnez-vous donc si nos écoles ont continué les mêmes errements!

S'il est difficile d'enseigner ce qu'on ignore, l'est-il moins d'inculquer à la jeunesse l'amour de ce qu'on a toujours dédaigné?

Tel père, tel fils.

Nos écoles spéciales même, celles créées en vue d'une industrie locale, ne forment plus de dessinateurs.

Depuis l'obligation du certificat d'aptitude, l'inconvénient du professeur incapable s'est amoindri; mais, parmi ceux-là, combien sont imbus des mêmes idées! Aussi l'entrain est-il resté tel du côté de l'art dit pur, je veux dire du Salon, et jusqu'ici rien n'a pu rompre le courant; nos écoles, comme ci-devant, sont abandonnées et le Salon n'est pas moins suivi.

Qui donc voudrait se plier aujourd'hui aux exigences de la fabrication?

Qui donc se soucie de la convenance, des diverses appropriations de l'art aux matières qui devront être employées, aux objets qui devront en porter l'empreinte?

L'anarchie est complète; chaque industrie, par suite de cette insouciance, perd fatalement le caractère artistique qui lui est propre.

S'agit-il de décoration, d'un plafond par exemple? Le peintre fait son travail chez lui, se contentant des dimensions qui lui sont indiquées par l'architecte; et il est arrivé ceci, il y a quelques années : c'est qu'un plafond exposé au Salon, œuvre d'un artiste d'un talent reconnu, n'a pu être mis en place, la toile se trouvant de 60 centimètres trop grande tout autour.

Du caractère de l'architecture, de la décoration sculpturale et picturale au milieu de laquelle son travail serait placé, n'est-on pas en droit de croire que ce peintre n'a naturellement pas pris le moindre souci?

J'ignore si la somme a été touchée; ce que je sais, c'est que la peinture attend, sur son rouleau, qu'une salle lui soit construite *ad hoc*.

S'agit-il de peintures pour tapisseries, pour faïences, porcelaines, soieries, etc., etc.? A quoi bon s'enquérir des moyens dont ces industries disposent? Chacun fait sa petite besogne à son aise et comme il l'entend. Et il en est de même pour toute industrie artistique quelconque; on fait précisément fi de la qualité décorative qui est la plus indispensable, et qui en somme prouve l'artiste, c'est-à-dire la parfaite convenance de la forme, de la couleur, des moyens d'exécution propres à l'objet à décorer.

Un travail fait avec si peu de conscience, si peu d'amour, si peu de respect de soi-même, ne saurait être considéré comme une œuvre d'art; et si cela doit durer ainsi, comment nos industries pourront-elles se relever?

Il est urgent, Messieurs, de réagir et de restituer à l'art utile, et le prestige dont il a joui si longtemps, et la considération qui lui est due.

Deux sociétés représentent actuellement les diverses manifestations de l'art :

La Société des artistes français,

L'Union centrale des arts décoratifs.

Toutes deux ont le même objectif, toutes deux sont à la recherche

du beau, de l'idéal ; l'une étudie la nature dans son milieu, dans ses effets les plus réels et les plus intimes, n'ayant, pour ainsi dire, d'autre pensée, d'autre préoccupation que de les saisir de plus près.

(*Impressionner le public par le rendu de l'effet, tel est aujourd'hui son criterium.*)

L'autre étudie la nature surtout dans sa structure, tant générale que particulière.

(*Chercher le caractère est son devoir, simplifier est sa loi.*)

Sa mission n'est pas d'imiter la nature, mais de l'interpréter, non-seulement en raison des exigences décoratives qui sont multiples, exigences de place, de lieu, de coloration, mais encore des exigences des matières employées et aussi de l'application et de la fabrication.

De plus autorisés que moi au point de vue esthétique vous diront le plus ou moins de mérite attaché à la poursuite de ces deux choses : *imitation, interprétation.*

Je constate simplement ceci : c'est que, des deux côtés, de grands efforts ont été faits, et que des travaux admirables en sont sortis.

Il serait donc de toute justice que désormais les uns et les autres fussent compris dans la répartition des gracieusetés du Gouvernement ; il serait de toute justice que toutes ces œuvres marquées du sceau du génie, *lors même qu'elles seraient entachées d'utilité*, ne soient plus exclues des expositions de l'État, et que le degré de talent que chacune de ces œuvres comporterait fût reconnu publiquement et récompensé suivant ses mérites.

Soit que les travaux de décoration manquent, soit que l'État ou les particuliers ne puissent y consacrer les sommes nécessaires, nos grands artistes subissent les entrainements du jour. Ils savent toutefois que l'art décoratif est le but suprême de l'art, et ils y reviendront naturellement ; mais où cette mesure sera particulièrement efficace, c'est en attirant à l'art décoratif les quinze ou vingt mille artistes qui, inutiles actuellement dans la voie où ils sont entrés, et trouvant dans les mille et un éléments dont l'art décoratif se compose, celui ou ceux qui se prêteraient le mieux à leur tempérament, à leurs goûts et à leurs études, viendraient aussi, et alors utilement pour eux et fructueusement pour la nation, coopérer à la réhabilitation de cet art qui, depuis plusieurs siècles, constitue notre supériorité sans conteste, et dont la perte serait plus funeste encore pour le pays que la perte de nos deux provinces.

A toutes les raisons que je viens de vous soumettre pour motiver mon choix du titre d'art décoratif pour nos écoles, j'ajoute celle-ci : Les Beaux-Arts ne se composent pas seulement de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, mais encore de la musique et de la poésie, qui n'y sont pas enseignées.

Ce titre de Beaux-Arts qui leur est appliqué ne s'explique donc que par l'usage.

Art décoratif est la dénomination vraie, attendu qu'elle explique en même temps, et la fonction générale de l'art, et l'enseignement qui est donné dans nos écoles.

Il a de plus ce bon côté pour les familles, c'est qu'elles savent ainsi que leurs enfants n'y apprendront pas seulement à barbouiller une toile, comme elles disent, mais encore qu'ils y auront appris un métier par lequel, devenus hommes, ils sauront se rendre utiles à la société et trouver à se suffire à eux-mêmes.

CHABAL-DUSSURGEY.

Directeur de l'École d'Art décoratif, à Nice,
Membre non résident du Comité.

XI

NOTE

SUR LA DEMEURE A BOURGES ET SUR LA FEMME DE POL DE LIMBOURG.

M. le comte de Maussabré nous a signalé, d'après l'inventaire des titres de la maison de Bourbon publié par M. Huilhard-Breholles (p. 1355, cote 52), « une ancienne maison de Bourges donnant d'une part devant l'église Notre-Dame de la Fichault, d'autre part en une rue devant l'hostel de Jehan Harpin. Cette maison, jadis donnée par le duc de Berry à son peintre Pol, natif d'Allemagne, avoit été ensuite occupée injustement par André Le Roy, second mari de la femme dudit peintre. Le 1^{er} février 1434 (nouveau style), Charles VII (sept) étant à Bourges donna cette maison à son cousin le duc de Bourbon. »

Cette indication emprunte un supplément d'intérêt à ce que c'est à Pol de Limbourg et à ses frères qu'on attribue les miniatures des très-riches Heures du duc de Berry, appartenant à Mgr le duc d'Anjou, l'un des plus beaux manuscrits qui existent, selon M. de Montaiglon¹, et le roi des livres d'Heures du duc de Berry, dit M. Léopold Delisle, qui en a publié² une notice accompagnée de planches héliographiques. Est-il possible de déterminer la situation de cette maison, et le nom de cette veuve du peintre Pol remariée à André Le Roy ?

André Le Roy, seigneur de Villeneuve-sur-Cher, conseiller du Roy et correcteur en sa chambre des comptes à Paris, fut marié deux fois. Du premier mariage il eut un fils, Anthoine Le Roy, et du second une fille, Catherine Le Roy, qui épousa Pierre Chevrier, escuyer, seigneur de Villeneuve-sur-Cher. Nous connaissons le nom de sa seconde femme seulement; c'était une demoiselle de Charpeignes, nièce de Martin Gouges de Charpeignes, évêque de Clermont et chancelier de France. Rien ne nous indique laquelle était veuve du peintre Pol.

Deux pièces sur parchemin, conservées jusqu'à ces dernières années au château de Villeneuve, contiennent, l'une, le testament d'André Le Roy reçu par Martin Quignon et Jehan Larcher, notaires au Châtelet de Paris, le 10 juillet 1468; l'autre, le testament d'Anthoine Le Roy, son fils, reçu par Jehan de Varzy, notaire à Bourges, le 15 février 1473.

On lit dans le testament d'André Le Roy :

« Et au surplus ledit testateur..... déclaira et ordonna... que la maison grant où est l'imaige Notre-Dame devant le cymetière et l'église de la Fichault à Bourges doit competter et appartenir à son fils maistre Anthoine..... Et pareillement l'ostel des Lombars en la rue saint Supplice, pour ce qu'ilz sont venuz de par sa feue mère. »

Et plus loin :

« Item, si la fille dudit testateur faisoit question ou débat de la grant maison, qui est devant la Fichault, laquelle a esté bruslée, disant quelle estoit acquise et acquestée durant le mariage de sa

¹ *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, 1885, p. 70.

² *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1884.

première femme et de luy, et que par ce elle y devoit avoir ung quart, ledit testateur respond qu'il lui semble qu'elle y doit avoir le quart. »

Et encore :

« *Item*, déclaira et ordonna oultre ledit testateur que l'ostel de la monnoye, tout ainsi qu'il se comporte du long et du lé, doit competter et appartenir à sa fille Katerine pour ce que monseigneur Levesque de Cleremont lui donna en mariage à elle et à ses hoirs. »

Le testament d'Anthoine Le Roy, fils d'André, précise davantage :

« *Item*, je donne à messieurs les doyens et chappitre de Bourges une maison que j'ai en la paroisse de la Fichault, c'est assavoir une grande maison joignant à Bigot, à Loys Chenu, et par derrière devant la Rose. »

La Rose était l'enseigne d'une auberge située dans la rue de la Grosse-Armée. La maison dont il s'agit était donc située entre la rue de la Grosse-Armée et l'église de la Fichault, c'est-à-dire à peu près à la place occupée aujourd'hui par la maison de madame Pascault, rue Porte-Jaune, n° 6.

Comment cette maison, reprise par Charles VII et donnée par lui au duc de Bourbon en 1434, pouvait-elle appartenir à la famille Le Roy en 1468 ? Rien n'empêche de supposer qu'il y ait eu une transaction à ce sujet, et que moyennant une somme d'argent André Le Roy n'ait pas cessé d'en être propriétaire.

Il reste à examiner quel pouvait être le nom de famille de la première femme d'André Le Roy. Ce dernier, dans son testament cité plus haut, déclare « que l'hostel des lombards situé rue Saint-Sulpice doit appartenir à son fils maistre Anthoine parce qu'il lui est venu de par sa feue mère ».

Les archives du Cher (C. 814) donnent « une foy et hommage fait a Charles duc de Berry pour lostel des lombars par Guillaume Baston en 1462. »

Ce Guillaume Baston était fils d'un autre Guillaume Baston, premier du nom, et de Jeanne Pellorde, lesquels ont transigé avec André Le Roy au sujet d'un moulin à Villeneuve le 16 septembre 1454. (voir l'*Histoire de Berry* de La Thaumassière, livre XI, chapitre XL, page 947.) La première femme d'André Le Roy n'était-elle pas le de Guillaume Baston, premier du nom, et de Jeanne Pellorde, n'a-t-elle pas transmis à son fils Anthoine Le Roy une part de

l'ostel des Lombars indivis avec Guillaume Baston, deuxième du nom, qui eût été oncle dudit Anthoine Le Roy ?

On ne saurait donner cette indication comme une certitude ; c'est du moins un jalon qui peut servir de guide pour des recherches ultérieures.

Paul GIRARD.

XII

SCULPTURES SUR BOIS

DANS L'ÉGLISE SAINT-AUBERT DE CAMBRAI.

Dans le nord de la France, et tout particulièrement dans le Cambrésis et l'Artois, le vandalisme exercé pendant la terreur de 1793 contre tout ce qui rappelait la noblesse et le clergé a fait disparaître presque tous les monuments qu'on leur devait.

Les œuvres d'art renfermées dans les demeures seigneuriales, les monastères et les églises de ces provinces ont été dispersées ou détruites, le plus souvent, à moins qu'une affectation spéciale de l'édifice qui les contenait n'eût été pour elles une sauvegarde.

C'est à une circonstance de cette nature que l'on doit la conservation d'intéressants panneaux sculptés sur bois, au dix-septième siècle, que l'on voit dans l'église Saint-Aubert de Cambrai.

Pour justifier l'explication des sujets que représentent ces bas-reliefs, quelques mots succincts de l'histoire de cette église sont nécessaires.

Cette basilique avait été fondée hors des murs de la ville, sous le vocable primitif de Saint-Pierre. Il en est déjà fait mention en 520 ¹, où saint Vaast, évêque de Cambrai et d'Arras ², y établit des chanoines séculiers de la congrégation de Latran, qui s'entretiennent avec les revenus de la fondation.

¹ *Calendrier historial*, par Julien DELINGNE, p. 135. (Ms. n° 907, Bibliothèque de Cambrai.)

² Jusqu'en 1093, les deux diocèses étaient gouvernés par le même évêque.

Le vingtième évêque, Dodilon, élargissait vers 889 l'enceinte urbaine au delà des murs du cloître ¹, et, en 963, Ansbert, vingt-sixième évêque du même siège épiscopal, plaçait à Saint-Pierre huit chanoines prébendés ².

Enrichie par les donations et les libéralités qui lui sont faites, l'église est consacrée solennellement le 1^{er} octobre 1015 ³, en l'honneur alors de saint Pierre et saint Paul, par l'évêque Gérard I^{er}, le trente et unième prélat du diocèse.

Gérard fit de plus rapporter à Saint-Pierre et Saint-Paul, dans sa première sépulture, le corps de saint Aubert, septième évêque, mort le 13 décembre 669 ⁴. Il avait été transporté à l'église Notre-Dame, lors de sa consécration en 890, après sa reconstruction par Dodilon, et y était resté depuis pour plus grande sûreté, par crainte des Normands qui ravageaient le pays. Les restes du saint, enfermés dans une châsse, furent en 1030 placés sous le maître-autel, et l'église prit en même temps le nom de son dernier patron, saint Aubert.

Enfin, en 1066 ⁵, le successeur de Gérard I^{er}, Liébert, remplaça les chanoines séculiers par des chanoines réguliers de l'Ordre de Saint-Augustin et établit par suite le premier abbé.

Comme monument, cette église eut plusieurs fois à souffrir.

En 854, un tremblement de terre qui dura « six jours et cinq nuits », disent les chroniqueurs ⁶, endommage sa tour. En 996, un incendie ruine le temple. Il en est de même en 1099. En 1148, toute l'abbaye est consumée. En 1150, un nouvel incendie allumé par les gens de guerre détruit ce que l'on avait relevé de l'édifice depuis le désastre précédent. En 1549, on achève un nouveau chœur, lequel, en 1739, est remplacé par le chœur actuel terminé en 1745 et béni la veille de Noël de cette même année.

¹ *Cameracum Christianum*, p. 17.

² *Abrégé de l'histoire de l'abbaye de Saint-Aubert*, etc., p. 7. (Ms. n° 654, Bibliothèque communale.)

³ Même source, p. 8.

⁴ *Notices sur les églises, abbayes, chapitres, hôpitaux et autres établissements pieux de Cambrai*, par Julien DELINGNE, art. 3. (Ms. n° 658, Bibliothèque communale.)

⁵ *Chronique de Cambrai*, par Adam GELICQ, p. 27. (Ms. n° 884, Bibliothèque communale.)

⁶ A. GELICQ et LE CARPENTIER.

Bref, à la Révolution, lors de la vente des biens nationaux, l'église abbatiale de Saint-Aubert est réservée, puis transformée en 1793 en « *musée national* » où l'on entasse livres, tableaux, médailles, objets d'art provenant des établissements religieux supprimés ou saisis chez les émigrés.

C'est à cette mesure que les médaillons sculptés en bas-relief, doivent leur conservation.

Ils sont au nombre de vingt, en chêne bruni, de même que la boiserie richement ornée qui les encadre et qui revêt à l'intérieur tout le chœur de l'église. Ils ont la forme d'une ellipse. Le grand axe vertical mesure 1^m,22, et le petit axe 0^m,90. Ils se trouvent au centre de panneaux larges de 1^m,30, hauts de 2^m,60¹, séparés par des pilastres accouplés, d'ordre corinthien, dont le chapiteau est surmonté d'une sorte de nervure peu saillante, avec fleurs, appliquée de même dans le sens vertical sur une haute frise en encorbellement que supportent ces pilastres. Cette frise est couronnée d'une corniche avec denticules, larmier soutenu par des consoles, et cimaise terminale au-dessus.

La base attique des pilastres porte sur un lambris avec tables formées par de simples moulures, contre lequel on a placé les stalles garnissant la partie antérieure du chœur.

Les médaillons sont encadrés d'une large bordure, talon et listel, dont la courbe est interrompue aux extrémités des deux axes par un fleuron en coquille à bords enroulés.

Au-dessus et au-dessous de chaque bas-relief, pour remplir le vide, sont des compartiments dont le cadre est dessiné par des moulures parallèles aux contours du champ qu'ils remplissent. Ils renferment dans le haut des guirlandes de fleurs; ceux du bas portent des feuilles enroulées et la coquille, toujours de faible relief.

Sur les pilastres aussi bordés de moulures, des ornements légers, du genre des précédents, marquent le haut, le centre et le bas du tableau.

Entre les deux corps descendent d'autres guirlandes de fleurs finement découpées.

¹ A la naissance de la courbe, ces panneaux ont jusqu'à 1^m,40 de large, et changer toutefois les dimensions des médaillons.

Au fond du chœur se trouvait le siège abbatial surmonté d'un dais aussi taillé en chêne. C'est ce que laisse voir l'état actuel du panneau. Le tout a disparu pour faire place au maître-autel¹. Derrière, le médaillon est occupé par une peinture également elliptique. Elle représente deux petits anges nus se précipitant, qui portent palme et couronne. Cette toile remplace l'écusson des armoiries de l'abbé, au-dessus de son siège. Elle est d'un peintre cambrésien, Antoine-François Saint-Aubert, mort en 1788, qui a peint encore au dôme de l'église la sainte Trinité entourée d'anges² et les oculi des voûtes.

Des vingt médaillons, un est consacré à saint Pierre, premier patron de l'abbaye.

Au centre, le saint largement drapé, les bras et les pieds nus, tient dans ses mains les deux clefs qui sont sa caractéristique. Il semble s'élancer vers la droite du spectateur, à la tête renversée en arrière, les yeux levés au ciel et la bouche entr'ouverte. Sur son visage se peint l'expression du repentir, en entendant le chant accusateur qui lui rappelle les paroles du Maître : « Avant que le coq chante, vous me renoncerez trois fois³ ! »

Sur le piédestal à bossages d'une colonne dressée à gauche, derrière une souche, est perché l'oiseau vigilant ; les ongles cramponnés, les ailes éployées, le col tendu, la tête contournée, le bec ouvert, il fait entendre son cri retentissant. Derrière, un double degré circulaire mène à l'entrée, figurée en retraite concave, d'une construction à étage avec toit en pente, vue à travers des arbres dont l'un, plus gros, borne le sujet à droite. Quelques touffes d'herbe sur un sol rude.

Il faut rattacher au souvenir du prince des apôtres, par similitude de nom, un second bas-relief dans lequel on peut reconnaître le célèbre Pierre d'Ailly, évêque de Cambrai, puis cardinal, l'une des gloires de l'épiscopat. Le sculpteur l'a représenté dans l'âge mûr⁴. Il est debout au centre d'un hémicycle borné en avant par deux degrés à plan courbe complétant le cercle. L'évêque a l'habit de

¹ Il est question de le reporter en avant, de quelques mètres.

² Sur les pendentifs, l'artiste avait représenté les quatre évangélistes, qu'une réparation aux murailles a fait disparaître, il y a une trentaine d'années.

³ Évangile selon saint Matthieu, ch. xxvi, v. 75, etc.

⁴ Il avait occupé le siège de Cambrai jusqu'à l'âge de soixante et un ans (1411).

chœur. Il soutient de sa main gauche un livre ouvert où il lit, et s'appuie de l'autre main sur sa crosse. A sa droite, une table avec courtine porte un livre fermé sous une mitre dressée, près d'un chapeau de cardinal avec deux rangs de houppes aux cordons. Une croix processionnelle est couchée en travers. Fond d'architecture : tour, arbres au delà de l'hémicycle.

Deux médaillons se rattachent à saint Paul.

Le premier le montre avant sa conversion, assistant au supplice de saint Étienne. Au centre de la composition, le premier martyr chrétien, vu de face, revêtu de la dalmatique, est tombé sur un genou, au milieu des pierres dont on l'accable. Il a les bras étendus et les yeux au ciel, qu'il implore pour ses persécuteurs. Deux chérubins, l'un abaissant son regard avec intérêt sur la victime, et l'autre semblant appeler sur elle l'attention divine, sont groupés dans une nuée d'où s'échappent des rayons qui touchent le front du diacre. A droite, un homme nu jusqu'à la ceinture, le bras levé, lance une pierre au saint personnage. A l'opposé, à moitié caché par le cadre, un autre lapidant ramasse des cailloux.

Au premier plan, assis, vu de dos, Saul assiste au funèbre spectacle et garde les vêtements des bourreaux. Il a les bras et les jambes nus, et le corps couvert d'une tunique flottante retenue à la taille.

Terrain abrupt ; au fond, des collines.

Avec le second médaillon nous sommes sur le chemin de Damas.

Du haut du cadre partent d'un nuage des foudres et des prismes où se lit la divine interrogation : *Saule, Saule, cur me persequeris?* Celui qui « fut tout à coup environné d'une lumière du ciel » est gisant à droite, frappé par les rayons éblouissants. Il porte toute sa barbe, est revêtu d'une cuirasse par-dessus une tunique descendant jusqu'aux genoux, avec large demi-manche n'arrivant pas au coude. Il a des braies terminées et serrées au jarret, des chaussures avec éperons à molettes, et la tête couverte d'un casque avec cimier et aigrette. Son cheval fuit à gauche, en retournant la tête (très-belle) vers son cavalier désarçonné. A droite, au loin, un soldat vu par derrière, armé d'une lance et le bouclier au bras droit, s'éloigne en hâte, de même qu'un autre personnage en costume Louis XI^e, feutre en tête, pourpoint à doubles manches, bottes à canons, disparaît entre deux roches. A l'abri d'un pli de terrain, on aperçoit

les lances des hommes d'armes que le persécuteur emmenait à Damas pour s'emparer des chrétiens.

Quatre bas-reliefs se rapportent à saint Augustin.

Dans le petit jardin qu'il rappelle dans ses *Confessions* et qui semble tracé par Le Nôtre, avec ses basses charmilles régulièrement taillées, le jet d'eau au milieu, Augustin est assis à droite, à l'ombre d'un gros arbre. Il a le costume de la fin du seizième siècle, chemisette, justaucorps, cape à col rabattu avec manches jusqu'au coude, ceinture et courte jupe. Il pose sa main droite sur le livre des *Épîtres de saint Paul* ouvert sur ses genoux, et lève la tête et la main gauche vers le ciel. Il entend ces mots qui lui semblent une invitation céleste : *Tolle, lege, tolle, lege!* arrivant à son oreille sur des rayons qui viennent d'en haut. Dans la nue, à côté d'un chérubin, un petit ange fléchissant le genou droit sur une croix, et un second sortant à demi du feuillage, indiquent tous deux, de leur main droite, la source de lumière. Aux pieds du rhéteur, un paon lascif symbolise l'impureté. Au fond, une église : la cathédrale de Milan.

Sur un autre tableau, la grâce, aidée des enseignements de saint Ambroise et des ardentés prières de sainte Monique, a touché le cœur du maître. Debout à droite, le « Père de l'Église latine », en chape, en mitre, et la crosse de la main gauche, verse d'une coquille qu'il tient de sa main droite, sur le front du néophyte, l'eau puisée au ruisseau qui l'en sépare. Augustin, un genou en terre devant l'évêque, s'incline avec humilité sous l'ablution sacrée. Il écrase de son pied droit la tête d'un être d'aspect démoniaque, jeté en travers du cours d'eau, et qui pose le bras gauche sur une torche symbolique.

Au fond, derrière son fils, Monique couverte de ses voiles, la main sur sa poitrine, remercie Dieu de la conversion du pécheur qui lui est cher. Au loin, un portique d'église. Derrière saint Ambroise, un gros arbre. A l'arrière-plan, deux figures, l'une drapée, vue de dos, tenant un masque devant son visage, l'autre nue, cachée par la première, contre le cadre, rappellent les erreurs jurées.

Voici maintenant l'évêque d'Hippone, de face, en costume épiscopal, mitre, chape, étole, riche rochet, la crosse de la main gauche. Il présente de sa droite son cœur tout enflammé de l'amour

divin : « Mon cœur tout en feu n'a cherché que vos embrassements¹ ! »

La tête du saint, qui porte toute sa barbe, est très-belle, d'une élégance et d'une expression remarquables. Il est placé sur un double degré, sous une sorte de demi-coupoie à nervures, laissant voir par une arcade un fond d'architecture et des jardins. De chaque côté, un pilastre à bossages est accosté, comme amortissement, d'une trompe renversée dont la chute aboutit à une cariatide en gaine, — homme à gauche, femme à l'opposé, — sur un stylobate.

« Pénétré jusqu'au fond de l'âme, — s'écrie saint Augustin, — des doux accents dont votre église retentissait, votre vérité « s'insinuait dans mon cœur, à mesure que le chant frappait mon « oreille². »

L'artiste s'est sans doute inspiré de ce passage des *Confessions*, pour introduire sainte Cécile dans son œuvre, comme personnification de la musique sacrée. Sur le dernier médaillon ayant aussi rapport à saint Augustin, on voit sur une estrade de trois degrés la vierge musicienne assise, adossée à un piédestal. Elle est vêtue d'habits flottants dont la manche bouffante laisse l'avant-bras découvert. Elle chante en s'accompagnant d'une mandoline à six cordes, et semble chercher au ciel ses inspirations. Près d'elle un buffet d'orgue, avec livre ouvert sur le pupitre, fuit en perspective. Deux basses ou violes d'inégale grandeur³, contre le buffet. Au-dessus de la clôture circulaire fermant le fond à hauteur du piédestal, des nuages légers⁴.

Les douze autres médaillons ont trait tous à saint Aubert⁵.

Aubert n'est encore que simple prêtre. Dans un intérieur avec baies en cintre surbaissé, sous un pan de lourde draperie, le serviteur de Dieu, en habit de chœur, rochet et camail, est agenouillé,

¹ *Confessions*, liv. X, ch. xxvii.

² *Confessions*, liv. IX, ch. vi.

³ La plus grande a quatre cordes.

⁴ On pourrait justifier de même, par analogie, le choix de ce sujet, en rappelant que les religieux avaient pour mission de chanter les louanges du « Très-Haut ».

⁵ On ignore l'origine de saint Aubert, que plusieurs auteurs font naître à Hecourt, en Cambrésis. Sa fête est célébrée le 13 décembre. *Vies des Saints des diocèses de Cambrai et d'Arras*, par l'abbé DESTOMBES (1^{re} édit., 1^{er} vol., p. 21 et suiv.).

de profil, sur un double degré. Il considère pieusement un grand crucifix qu'il tient dans ses mains sur son genou droit relevé, et dont il appuie la tête sur un coussin placé sur le bord d'une crédence couverte d'une courtine. A ses pieds, un livre ouvert et un bonnet carré.

Aubert est sacré évêque le 21 mars 633. Au haut de quatre marches, sur le palier d'un autel que l'on voit au fond, avec ses quatre flambeaux accompagnant la croix au milieu, le nouveau prélat couvert de la chape, par-dessus l'étole et le rochet, est assis de face, les mains jointes. Athole et saint Achaire, évêques, celui-ci de Tournai, celui-là de Laon et Noyon, assistent le métropolitain de Reims, Leudegise ¹, qui va donner à son suffragant l'onction sainte. Tous sont couverts de leurs vêtements épiscopaux. L'un à gauche, se présentant de profil, avec sa crosse, soutient de sa main droite, au-dessus de la tête rasée du consacré, la mitre que l'autre assistant, vu de face, à droite, supporte de sa main gauche, en plaçant la main droite sur sa poitrine, contre sa croix pectorale. Près de lui, touchant le cadre, un ecclésiastique porte sa crosse.

En avant, au bas à gauche, le troisième évêque assis (tête remarquable) tient devant lui un livre ouvert, et lève les yeux vers Aubert, qui regarde ce livre. A l'opposé, un diacre en dalmatique et la tête aussi rasée a le pied gauche sur le second degré, le genou droit sur le premier, et regarde également le personnage principal dont il garde la crosse.

La réputation de sagesse de l'évêque de Cambrai s'est bientôt répandue au loin. Le roi Dagobert I^{er} recherche ses conseils et le visite dans sa pieuse demeure ². Sur une estrade de deux marches, saint Aubert, toujours en costume épiscopal, occupe à gauche un siège porté par des griffes de lion, et que surmonte un dais carré orné d'un lambrequin. Le saint s'adresse au Roi, assis devant lui, sur un socle élevé d'un degré seulement, comme pour marquer la modestie du prince de la terre en présence du prince de l'Église. Dagobert repose sur un fauteuil massif à pieds arrondis par le

¹ Même source, même volume, p. 234.

² « Le bruit de ses vertus lui acquit, dès le commencement de son épiscopat, la bienveillance du roi Dagobert, qui le combla de présents, l'accueillit à sa table et s'assit à la sienne. » *Cameracum Christianum*, p. 8. Voy. la planche jointe au présent mémoire.

bas, à dossier droit, posé sous un ciel rectangulaire décoré de houppes en pendentifs. Le Roi est couvert d'une ample robe à manches courtes, fourrée d'hermine, dont le haut se perd sous un large col rabattu. Il porte la couronne en tête, un sceptre sommé d'une fleur de lys dans la main droite, et appuie sa main gauche sur le bras de son fauteuil.

Au fond, un prince vêtu comme le souverain et couronné de même (peut-être son fils Sigebert, roi d'Austrasie) s'entretient avec un autre personnage en costume du dix-septième siècle qui se tient près du Roi. Tous deux sont également assis.

Au delà, un garde avec sa lance, chapeau à bord retroussé, ceinture au-dessus de l'habit, et dans laquelle il a passé sa main gauche, maintient à distance le peuple, représenté par quatre figures groupées, trois nu-tête, une coiffée d'une toque. Lointain d'architecture avec pilastres, lignes défectueuses.

Saint Aubert, peu après son élévation à l'épiscopat, avait tenu sur les fonts baptismaux le fils d'une famille franque distinguée, du village de Vaulx en Artois, nommé Landelin. Il l'avait ensuite formé à l'état ecclésiastique; mais la nature développant chez le jeune homme des passions vives, il quitta bientôt son protecteur pour courir le monde ¹.

L'artiste, usant d'une licence maintes fois prise, a représenté trois scènes différentes en un même tableau.

L'évêque en camail, coiffé d'un chapeau à larges bords, est debout à gauche; la main droite levée, l'index étendu, il essaye en vain de retenir par un dernier conseil Landelin, debout aussi près de lui. Celui-ci se tourne vers son protecteur, sans oser le regarder. Il serre de ses deux mains son feutre contre sa poitrine, à demi cachée par une sorte de court manteau tombant jusque sur son haut-de-chausses flottant.

Derrière ce groupe, sur un perron à angles curvilignes, un prêtre, tenant de la main droite une couronne allégorique de fleurs, voudrait retenir de sa main gauche Landelin, qui s'éloigne avec un compagnon.

Au fond, à travers les arbres, Landelin encore, devenu chef de

¹ *Vie de saint Aubert*, par saint FULBERT DE CHARTRES. — *Cameracum Christianum*, p. 8. — *Vies des Saints des diocèses de Cambrai et d'Arras*, et., II^e vol., p. 94. — La fête de saint Landelin se célèbre le 15 juin.



Page 270.

ÉTUDE SUR LES SCULPTURES
DE L'ÉGLISE SAINT-AUBERT DE CAMBRAI

voleurs, sous le nom de Maurose, arrêtée, l'épée à la main, un cavalier qui veut fuir et qu'un autre brigand menace d'un mousquet. Construction soutenue par des contre-forts, à gauche; un grand arbre et une colonne, à droite.

Voici les complices de Landelin dévalisant une habitation à étage, à droite, contre laquelle est dressée une haute échelle. Par l'une des fenêtres, un voleur jette sa prise. Un autre, pliant sous le poids de ce qu'il a dérobé, s'enfuit en roulant devant lui un second fardeau et va disparaître derrière une souche. Maurose préside à leurs exploits. Mais tout à coup l'échelle qu'il gravissait se brise, il est précipité la tête la première sur le sol, où il reste évanoui ¹.

Un grand arbre coupe le médaillon en deux parties. A gauche du spectateur, la scène change. Landelin, après sa chute, est à demi couché, appuyé sur son coude droit, contre un tronc. On le reconnaît à son costume, pareil à celui qu'il porte dans la scène précédente : cuirasse avec lanières aux épaules et au bas du torse, cothurne, casque à aigrette, bras et jambes nus. Il a vu la mort de près, il a une vision. Il croit entendre un ange vu de face, qui de sa main gauche lui tient le bras droit, lui reprocher ses crimes, en le menaçant de la colère du ciel, qu'il indique de sa main droite levée. Landelin suit des yeux le geste de l'ange.

Landelin s'est repenti. Il est revenu vers son protecteur. Il a fait trois fois le voyage de Rome, a visité les lieux saints en expiation de ses crimes, fondé l'abbaye de Lobbes et celle de Crespin, où il meurt pardonné, entouré de ses disciples qui le regrettent ².

Sous une tenture retenue par deux attaches, le saint, un crucifix sur la poitrine, est étendu sur sa couche funèbre, vue en plan fuyant. A droite du corps, une table avec vase, sablier, livre ouvert, encrier, seau à l'eau bénite et goupillon.

¹ Les auteurs suivis par l'abbé DESTOMBES (*Vies des Saints*, etc.) disent autrement : Un des hommes auxquels commande Maurosus ayant été frappé de mort subite sous les yeux du chef, l'impression que ce dernier en ressent est telle qu'il s'évanouit. C'est ainsi qu'il eut sa vision.

BALDERIC, d'autre part, dans sa *Chronique d'Arras et de Cambrai*, attribue la conversion de Landelin à l'impression que produisit sur lui la vue de l'un de ses complices que l'on menait au supplice, après quoi il eut sa vision. (Traduction de MM. FAVEROT et PETIT, liv. 1^{er}, ch. xvii, p. 59.)

² *Vies des Saints des diocèses de Cambrai et d'Arras*, etc., II^e vol., p. 94

Dans le haut, quatre chérubins font descendre sur l'élu les rayons de la grâce divine. A gauche, un religieux en surplis pleure sur le maître; un autre en avant se penche vers le défunt, les bras étendus. Au fond, de l'autre côté, un moine, la main gauche sur sa poitrine, tient un cierge ardent de sa main droite. Près de lui, prie, les mains jointes, un quatrième religieux. Enfin, agenouillé au pied du lit, un dernier assistant, vu de dos, la tête tournée vers la gauche, lit des oraisons dans un livre qu'il tient ouvert devant lui.

Nous voyons maintenant saint Aubert en compagnie de saint Amand à l'abbaye d'Haumont. Ils y donnent le voile à sainte Aldegonde et à ses deux nièces Aldetrude et Madelberte, en présence de leur mère sainte Vaudru, sœur de sainte Aldegonde, fondatrice du monastère de Château-Lieu (Mons), épouse de Mauger ou saint Vincent, fondateur de Haumont¹.

Dans un retraits, entre deux pilastres, s'élève l'autel reconnaissable à ses quatre flambeaux avec la croix. Au centre, l'évêque de Cambrai, en chape et en mitre, se présente de face. Il porte sa barbe; il prie, le regard dirigé devant lui. A sa gauche, saint Amand vêtu de même, tête nue, tient en ses mains un voile. Entre les deux évêques, au second plan, un prêtre porte la crosse. De l'autre côté, près de saint Aubert, un autre prêtre est muni du goupillon.

Au bas, quatre femmes agenouillées. Trois sont vues par derrière. Elles sont couvertes de longs manteaux à camail et bordure d'hermine. Elles joignent les mains, ont la tête enveloppée d'une coiffe et regardent le saint qui couvre d'un voile l'avant-dernière figure de droite. Près d'elle, sainte Aldegonde, les yeux baissés; à l'extrême gauche, prie sainte Vaudru, vue de profil.

Autre scène : saint Aubert, en méditation un jour, à l'aurore, sur les remparts d'Arras, songeait à donner au corps de saint Vaast, mort depuis plus d'un siècle, une sépulture digne de ses mérites. Tournant les yeux vers l'Orient, au lever du soleil, il vit un être divin entouré de lumière, mesurant, une verge à la main, l'emplacement d'une église près d'un petit cours d'eau. C'était le lieu ma

¹ *Vies des Saints*, II^e vol., p. 85 et 104.

Fête de sainte Aldegonde, 30 janvier.

Fête de sainte Vaudru, 9 avril.

qué pour l'érection de l'abbaye de Saint-Vaast, sur le bord du Crinchon¹.

Dans le bas-relief, l'ange agenouillé au premier plan, sur son genou gauche, mesure un chapiteau à l'aide d'une toise (la verge) et compte de sa main gauche, en opposant le pouce aux autres doigts. Au-dessus du divin architecte, saint Aubert en habits épiscopaux se retourne vers un évêque placé de profil derrière l'ange, et lui montre de la main droite l'église qui s'élève au fond et que le second semble considérer, les mains étendues. A l'extrême droite, un troisième évêque, celui de Théroutane, saint Omer aveugle, vu de face comme le premier, dirige en souriant ses yeux éteints vers la figure du premier plan. Entre saint Aubert et saint Omer, la tête rasée d'un moine qui tient une crosse.

A gauche est un amas de pierres. Deux ouvriers, plus loin, refendent un bloc avec une grande scie. Un autre ouvrier, portant un moellon sur son épaule, gravit une échelle appliquée contre l'église, au delà du toit de laquelle se dessine une tour prismatique où se voit aussi une échelle. Sur la tour, un quatrième ouvrier. Tous ont le costume des personnages populaires des toiles de Téniers.

Saint Aubert est mort depuis trois siècles. Othon le grand, fils de Henri l'Oiseleur, qui fonda en Allemagne, entre autres évêchés celui de Magdebourg, voulait enrichir cette ville de reliques célèbres. Il vint demander à l'évêque de Cambrai, Fulbert (933-956), les corps de saint Géry et de saint Aubert. On voit l'Empereur, droit au centre de la composition. Il est armé de toutes pièces, ce que laisse voir, en s'entr'ouvrant, son manteau avec camail de fourrure. Il porte au cou un collier de chevalerie, a sur la tête une couronne, un sceptre dans sa main gauche, et ramène vers sa poitrine sa main droite ouverte. Il s'adresse à Fulbert, reconnaissable à ses vêtements, qui l'écoute debout à droite, au bas d'un perron de deux marches précédant un portique. Fulbert se présente de profil, la main droite sur le cœur, la gauche tombante. Derrière lui, un prêtre vu de face, en surplis et rabat, porte la crosse épiscopale. Un page, le genou en terre, soutient le pan du manteau impérial. Plus loin, le cheval d'Othon tenu en bride par un écuyer en

¹ Petit cours d'eau à Arras.

vêtements de l'époque de Louis XIII; au loin, un hallebardier dont on n'aperçoit que la tête. Derrière l'Empereur, un grand arbre ¹.

Les reliques de saint Aubert, après être restées cent deux ans dans l'église de Notre-Dame, où Dodillon les avait fait déposer², sont rapportées le 1^{er} octobre 1051 par l'évêque Gérard I^{er} dans l'abbaye de Saint-Pierre et Saint-Paul, dont il venait de consacrer de nouveau l'église.

La châsse à toit doublement incliné, portée par quatre religieux en chape (trois seulement sont en vue), la tête rasée, et que l'on voit par derrière, va disparaître à gauche. Gérard suit à droite en vêtements épiscopaux. Un homme du peuple, tête nue, s'appuyant sur un bâton, vient ensuite, puis deux personnages mitrés, l'un de face, l'autre de profil, se perdant dans la bordure. Au fond, le chevet de l'église dont la tour carrée se voit en perspective. Le crucigère et les acolytes porte-flambeaux qui marquent la tête de la procession, suivis de deux autres prêtres, l'un avec un cierge, tous vus de dos, vont entrer dans l'église.

« Dès l'an mil cent trente quatre, il y avait eus desjà beaucoup de miracles faits par l'intercession de ce grand saint », dit l'abbé Pouillaude³.

Dans le chœur de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, fermé au fond par un lambris circulaire compartimenté par de petits pilastres, les chanoines sont assis à gauche (têtes trop fortes) et chantent l'office. A droite, sous un baldaquin rectangulaire, à draperies latérales, un autel avec les canons et un ostensor-soleil, entre deux flambeaux. Au-dessus, dans une niche, sous le baldaquin, la châsse

¹ « Nous trouvons dans le *Nomenclatura episcoporum* qu'Othon, empereur, « avoit demandé le corps de saint Aubert, mais que, pour ne pas être privé d'un « si grand trésor, l'on avoit fait une feinte pieuse, luy envoyant à la vérité des « os dudit saint, mais que les plus grosses et nombreuses reliques étoient de saint « Théodorique et de saint Rothard. » — *Suite du registre ou abrégé de l'histoire de l'abbaye de Saint-Aubert, depuis sa fondation jusqu'à présent, le tout tiré de nos archives, etc.*, par J. POUILLAUDE, abbé de Saint-Aubert, 1710 (Ms. 663, p. 17, Bibliothèque communale). — BALDERIC (liv. I, ch. LXXVII, p. 150) raconte le fait à peu près de la même façon et dépeint également la ruse dont se servit l'évêque pour ne pas désobliger l'Empereur en apparence, et garder le corps saint en réalité.

² *Cameracum Christianum*, p. 260.

³ Manuscrit cité, p. 14.

supportée par des consoles. Au pied de l'autel, le sonneur de l'église, « Wibertus, un Cambrisien qui estoit né avec les parties « inférieures du corps toutes mortes, et qui estoit obligé d'aller « sur un cul-de-jatte », prie pendant le *Te Deum*, les yeux baissés, les mains jointes. Il a ses petits tréteaux près de lui. Derrière, à gauche, un prêtre en surplis à larges manches, debout sur un degré devant un pupitre portant un livre ouvert, est accompagné de deux autres ecclésiastiques dont on ne voit que la tête. L'estropié, « quand on chanta : *Per singulos dies benedicimus te*, allant « prendre ses soustins, sentit ses membres devenir vigoureux et « assés forts pour le supporter et aller sans aucuns appuis¹ ».

Enfin, le vingtième et dernier médaillon représente d'autres miracles opérés par la vertu des reliques de saint Aubert.

Sur les degrés d'un autel élevé à gauche, un prêtre tient de la main droite un anneau. Il touche, avec le chaton, les yeux d'une femme aveugle agenouillée devant lui et lui rend la vue. Plus loin, un autre prêtre porte un reliquaire en forme de bras et de main qu'embrasse « un adolescent de quinze ans, incommodé d'une dis-
« solution de nerfs ». Il est assis sur le genou gauche de sa mère, qui le présente en fléchissant le genou droit.

Derrière la femme guérie de cécité, paraît un autre aveugle que guide un roquet tenu en laisse. L'homme s'appuie sur un bâton ; il est vêtu d'une longue robe et porte une gourde suspendue à son côté. Il a « été averti la nuit par un ange qu'il devait être guéry » à Cambrai, par les mérites de saint Aubert². Costumes du dix-septième siècle. Sur le sol, carrelage de deux tons ingénieusement simulés.

Après avoir sommairement décrit ces diverses scènes, il reste, — en se plaçant au point de vue de l'art, — à dire un mot de la manière dont l'artiste les a traitées.

Toutes les figures, grandes ou petites, ont une même nature et en général une sveltesse qui ne détruit pas leur caractère individuel. Les têtes des évêques et des personnages principaux sont d'une remarquable expression, nobles et le plus souvent finement ouillées. Dans les autres sujets le chef est quelquefois un peu fort.

¹ Même source, même page.

² Manuscrit cité, p. 15.

L'artiste a-t-il voulu marquer par là une sorte d'infériorité morale? Les extrémités sont élégantes et d'un bon dessin. Les enfants, petits anges et chérubins, ont une grâce charmante. L'anatomie, juste pourtant, est peut-être un peu sentie.

Toutes ces sculptures sont largement et librement taillées, surtout dans les draperies, dont les plis amples, mais en général anguleux, accusent quelque sécheresse dans leurs plans indiqués avec franchise. Les terrains sont solides et rocheux. La végétation, grasse de faire, est hors de proportion avec les figures, principalement dans les feuillages et les herbes. Les fonds d'architecture ont, jusque dans les courbes nombreuses, une sorte de rigidité linéaire dont la perspective satisfait presque toujours l'œil. Les accessoires ont leur valeur relative. Enfin, le plus haut relief ne dépasse pas quatre à cinq centimètres.

Les vêtements, on l'a remarqué plusieurs fois, sont ceux de la première moitié du dix-septième siècle dans la Flandre espagnole. Seuls, par une sorte de règle iconographique assez ordinairement suivie alors, les personnages principaux, quand ils n'appartiennent pas à la vie religieuse, portent ce costume antique un peu de convention également, plusieurs fois décrit ci-dessus, ou les habits dits royaux, dont on affuble les princes et les majestés, jusqu'à l'époque relativement récente encore où l'exactitude du costume prend place dans l'histoire figurée près de la vérité que l'histoire écrite puise dans le document authentique.

A quel ciseau doit-on ces médaillons qui ne sont point des chefs-d'œuvre, mais qui gardent l'empreinte d'une agréable naïveté? La description et l'appréciation en étaient relativement faciles : il suffisait de regarder ; en l'absence de toute indication précise, la difficulté commence avec l'attribution.

Toute l'œuvre est bien d'une même main : le faire et le style en font foi ; cette main, quelle est-elle? Question à laquelle on n'a pu trouver de réponse jusqu'ici. Une vague tradition donnait pour auteur à ces bas-reliefs un religieux de l'abbaye même ; rien dans les chroniques ne saurait confirmer cette tradition. L'époque seule se trouve indiquée par l'anachronisme des costumes tant ecclésiastiques que civils.

Dans l'histoire très-succincte de l'abbaye écrite deux fois en 1710 par l'abbé Joseph Pouillaude, d'après les archives mêmes du mona

tère ¹, le chroniqueur nous apprend que Nicolas Béharel, le trentième abbé de Saint-Aubert de 1610 à 1628, et le septième mitré, fut sur le point d'être excommunié, à la demande des nombreux créanciers de l'abbaye, ruinée par les guerres et les exactions, et à qui l'on ne payait ni intérêts ni capital. L'abbé se tira d'affaire en remettant dettes et revenus entre les mains du vicariat de l'église métropolitaine. Nicolas Béharel, dit ensuite Joseph Pouillaude, « n'a pas laissé cependant d'avoir fait faire un ornement d'église, « savoir : chasuble et tunique de velours rouge brodés en relief; « d'avoir mesme fait faire les tapisseries qui sont dans nostre chœur « et qui représentent la vie et les actions de saint Aubert ». Puis il ajoute avec une pointe de malice : « Il est vrai que son successeur dit les avoir payés. »

Joseph Pouillaude n'était pas précisément un érudit; bien que par devoir il connût le latin, son orthographe laisse beaucoup à désirer, et la propriété de l'expression n'est pas son fort. L'indication précédente, malgré l'impropriété des termes, est la seule dont on puisse tirer profit pour conclure que les bas-reliefs qui « tapisent » le chœur de Saint-Aubert ne sont pas antérieurs à 1610, ni postérieurs à 1628 ². Les comptes de l'abbaye n'ont pas été retrouvés; ceux des grands et des petits vicaires de la métropole restent muets ³ touchant le nom du sculpteur à qui l'on doit l'œuvre et le prix qu'elle a coûté. Si l'on songe au peu de ressources dont l'abbaye disposait alors, et même depuis, il est assez naturel de penser que l'on a dû recourir à un artiste du pays moins exigeant qu'un étranger de renom, dont il eût fallu payer la réputation. Or, à cette époque, aucun nom d'artiste sculpteur cambrésien ne s'impose.

L'église actuelle a été édiflée par parties. De 1634 à 1639, on confia à Amé Bourdon et Pierre Boulanger la construction du transept et la consolidation du chœur, moyennant 35,000 florins qu'on leur... promet ⁴. De 1698 à 1719, le même Bourdon avec Bruillié

¹ Ms. 654, p. 173 et 174, Bibliothèque communale.

² Néanmoins la réflexion de l'abbé Pouillaude pourrait bien signifier aussi que les sculptures ne furent terminées que postérieurement à la mort de Béharel.

³ Nous devons à la complaisance de M. J. Finot, archiviste du Nord, la recherche faite sur ce point.

⁴ *Estat où s'est trouvée l'abbaye de Saint-Aubert depuis le premier abbé mitré*

élève le clocher, la nef et ses bas côtés à une hauteur moindre que la croisée ¹. On dissimule alors la différence d'altitude des entablements, à leur point de jonction, par des groupes d'anges, — une grande figure et deux plus petites, — soutenant des draperies habilement disposées avec quelques nuées ². Enfin, de 1740 à 1745, on remplace l'ancien chœur qui menaçait ruine par un nouveau se rajustant à la croisée, qui porte alors aux extrémités des voûtes la date de 1743, deux fois répétée ³.

Les médaillons en bois sculpté ont donc été enlevés pour cette reconstruction et remis en place après l'achèvement des travaux. C'est sans doute à cette circonstance qu'est dû le désordre dans lequel ils sont actuellement placés, en raison des sujets qu'ils représentent. Ils ont été encadrés alors dans les boiseries ornées, décrites au début de cette note, dont l'accent plus sec et le style ornemental concordent avec la seconde moitié du dix-huitième siècle et accusent une autre main que celle des bas-reliefs ⁴.

Ajoutons en terminant, pour être autant complet qu'il nous est possible, que les sculptures du chœur de Saint-Aubert ont été

jusque à l'année 1730, par l'abbé J. POUILLAUDE. Ms. 656, p. 24. (Bibliothèque communale.)

¹ Le clocher carré a 18 pieds de côté sur 60 pieds de hauteur, sans la flèche. Même source, p. 23.

² Ces groupes, il est facile de le reconnaître, rappellent, par le caractère et l'expression des têtes, les sculptures de la chapelle abbatiale, — aujourd'hui église métropolitaine, — que le Cambrésien Robert Boiteau, mort en 1728, taillait de 1690 à 1700. Ils viennent d'être consciencieusement restaurés, en même temps que l'intérieur de l'église.

³ L'architecte de ce nouveau chœur, bénit le jour de Noël 1745, était un sieur Lefebvre de Douai. — *Registre de l'église et abbaye de Saint-Aubert, commençant aux abbés mitrés, où l'on voit en bref tout ce qui s'est passé de plus remarquable, etc.*, par J. POUILLAUDE, p. 179 à 193. (Ms. 662, Bibliothèque communale.)

⁴ On trouve ces bas-reliefs ainsi disposés en allant de l'entrée du chœur, côté de l'évangile, à l'extrémité opposée :

1. *Baptême de saint Augustin.* — 2. *Repentir de saint Pierre.* — 3. *Martyre de saint Étienne.* — 4. *Saint Aubert exhortant Landelin.* — 5. *Mort de saint Landelin.* — 6. *Miracle de saint Aubert (Wibertus).* — 7. *Saint Aubert recevant Dagobert.* — 8. *Saint Aubert donnant le voile à sainte Aldegonde et à ses nièces.* — 9. *Conversion de saint Landelin.* — 10. *Miracle de saint Aubert (aveugles guéris).* — 11. *Pierre d'Ailly.* — 12. *Othon et Fulbert.* — 13. *Saint Aubert sacré évêque.* — 14. *Saint Augustin évêque.* — 15. *Saint Aubert simple prêtre.* — 16. *Saint Aubert élevant l'abbaye de Saint-Vaast.* — 17. *Conversion de saint Augustin.* — 18. *Sainte Cécile.* — 19. *Conversion de saint Paul.* — 20. *Transport des reliques de saint Aubert par Gérard I^{er}.*

réparées, il y a quelque cinquante ans, avec infiniment de soin, par un artiste de talent, architecte et sculpteur, Aubert Parent, qui fut son temps professeur à l'Académie de Valenciennes.

A. DURIEUX.

Secrétaire de la Société d'Émulation de
Cambrai, Membre non résident du
Comité.

XIII

LES MAITRES DE L'OEUVRE EN DAUPHINÉ

ET LES PEINTRES DE LA VILLE DE GRENOBLE.

DOCUMENTS INÉDITS.

Si l'art n'a jamais été brillamment représenté en Dauphiné, comme l'affirme un Dauphinois ¹, on peut dire aussi qu'il n'a jamais été étudié. Toute l'attention s'est concentrée sur les plus remarquables tableaux du Musée de Grenoble, mais nul n'a songé jusqu'ici à rechercher les manifestations successives de l'art local, et à établir dans quelle mesure il était juste de dire que, dans les siècles passés, les habitants du Dauphiné sont restés rebelles à toute conception du beau. Pas une notice spéciale consacrée à l'un ou à l'autre de ces peintres, de ces sculpteurs, de ces architectes; à peine quelques lignes dans une monographie, sans preuves et sans textes à l'appui. Je n'essayerai pas de combler ici cette lacune; ce serait trop présumer de mes forces. D'ailleurs, je ne suis ni Dauphinois, ni habitant du Dauphiné, et sans les ressources que m'a fournies l'inventaire imprimé des *Archives départementales de l'Isère*, sans les quelques notes que j'ai prises récemment et en passant à Grenoble dans les *Archives municipales* de cette ville, dans les documents que j'ai pu glaner çà et là dans quelques rares imprimés, je n'aurais point tenté ce modeste essai.

¹ *Notices sur Grenoble et ses environs, publiées à l'occasion du XIV^e congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences* (Grenoble, 1886), p. 5.

Un pays qui compta au moyen âge des princes aussi puissants que les Dauphins, qui vit naître au seizième siècle un homme aussi célèbre que le connétable de Lesdiguières ¹, ne pouvait manquer d'artistes chargés de la construction des palais, de la décoration des édifices, de la réparation des églises et des châteaux forts; un pays situé sur la frontière de l'Italie et aux portes de Lyon ne pouvait manquer d'accueillir, au moment de la Renaissance et longtemps encore après, les habiles Italiens qui immigrèrent alors en France en grand nombre ², et s'y firent pour la plupart une renommée durable. Si leurs œuvres ont disparu, il faut compter sur les documents d'archives pour nous les révéler; et ce que nous recueillerons dans les dépôts d'archives nous permettra peut-être un jour de signer, de dater au moins telle ou telle construction, tel ou tel objet d'art qui se conserve ignoré dans un musée public ou une collection particulière.

Et, *ab principio*, j'essayerai de dresser une liste, incomplète assurément, des maîtres de l'œuvre du Dauphiné dont les noms nous ont été conservés. J'en ai retrouvé seize, et je ne prétends pas les avoir tous découverts.

On sait ce qu'était au moyen âge un maître de l'œuvre. Le *Dictionnaire des architectes français* de A. Lance est rempli de ces maîtres de l'œuvre qui dirigèrent les travaux de nos plus grandes cathédrales et souvent en dessinèrent les plans. Architectes après avoir été maîtres maçons, après avoir même parfois manié la truelle, ils commandaient après avoir obéi, et c'était à eux seuls qu'incombait la responsabilité de ces grandes constructions religieuses ou civiles que rien n'a ébranlées et qui font aujourd'hui l'objet de notre légitime admiration. On peut donc divulguer les noms de ces maîtres de l'œuvre sans encourir le reproche de s'amuser aux inutilités des petits détails, alors surtout qu'on peut donner quelques indications sur la nature de leurs travaux et l'importance de leur fonction ³.

¹ A côté de cet illustre protecteur des arts, on peut placer le nom d'un amateur éclairé, Charles de Lionne, dit l'abbé de Lesseins. Il fit, dans son voyage à Rome, en 1655, l'acquisition de plusieurs tableaux originaux, dont il orna la belle galerie de sa résidence de Romans, et plus tard de son château de Triors (Drôme). Cf. Edm. MAIGNIEN, *L'imprimerie, les imprimeurs et les libraires à Grenoble* (Grenoble, 1885), p. 184.

² M. J. ROMAN a déjà fait remarquer l'influence italienne sur un certain nombre d'édifices religieux du Dauphiné.

³ Aucun des documents utilisés dans cette étude n'a été connu de M. Ch. Bau-

Le premier maître de l'œuvre du Dauphiné que nous connaissons se nomme Étienne VOISIN. C'est lui qui, en 1371, dresse le devis des réparations à exécuter ¹ au Château-Queyras (Hautes-Alpes); plus tard, le 23 mai 1378, il passe un marché avec Jacquemet de Chastellan, de Voreppe ², par lequel ce dernier s'engage à fournir, pour le Palais Delphinal de Grenoble, cent pièces de pierre de Malaussène ³ de quatre pieds et demi de long sur un pied et demi de large et un pied de profondeur, moyennant cinquante francs d'or ⁴. Le même, quelques années plus tard, adjuge les travaux à faire au château de Dolomieu ⁵ à deux charpentiers, Humbert Omel et Pierre Cochard ⁶. « Noble maître Étienne Voisin » apparaît pour la dernière fois, à notre connaissance, en 1395, comme directeur des travaux du Dauphin ⁷.

Le second en date se nomme Jacques DE BEAUJEU ⁸. Il est chargé, le 16 avril 1402, avec Odinet de Courteville, châtelain de Bellecombe ⁹, de procéder à la visite de la forêt de la Servette ¹⁰. L'année suivante, il examine avec Jacques de Verceil, charpentier, les travaux faits au Château-Queyras par l'entrepreneur Jean Galéas ¹¹. Je ne serais pas éloigné de croire que Simon de Beaujeu, maître des

CHAL, dont le récent travail (*Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris, 1887) manque de proportions et d'exactitude. Tous les noms de *maîtres de l'œuvre* ci-dessous mentionnés sont donc autant d'additions à faire à sa nomenclature.

¹ Archives départementales de l'Isère, dossier non inventorié (communic. dem. J. ROMAN).

² Canton Voiron, arrondissement Grenoble (Isère).

³ Canton Villars, arrondissement Puget-Théniers (Alpes-Maritimes).

⁴ Archives départementales de l'Isère, B. 3309. Le même document nous apprend qu'à cette époque on payait la journée du maître maçon 6 sous, et celle du simple ouvrier maçon 5 sous. A peu près à la même époque, les maîtres des œuvres de maçonnerie du duc de Bourgogne, à Dijon, recevaient 4 gros par jour. (Archives dép. de la Côte-d'Or, B. 4052, fo 10).

⁵ Canton et arrondissement La Tour du Pin (Isère).

⁶ Archives départementales de l'Isère, B. 3121.

⁷ Archives départementales de la Drôme, E. 2975.

⁸ Si le séjour de Jacques de Beaujeu à Grenoble était inconnu, on n'ignorait pas sa présence à Lyon, où déjà en 1389 il construisait le portail du pont du Rhône (N. RONDOT, *Artistes et maîtres de métier de la ville de Lyon*, 1882, p. 19), et où il dirigea pendant plusieurs années les travaux de la cathédrale (L. BÉGUIN, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, 1880, p. 32 et 77).

⁹ Commune de Chapareillan, arrondissement Grenoble (Isère).

¹⁰ Archives départementales de l'Isère, B. 3366.

¹¹ *Id.*, B. 3010, et dossier non inventorié (communic. de M. J. ROMAN).

œuvres royaux à Nîmes¹, vers 1440, était son fils ou son proche parent.

Son successeur fut sans doute Guillaume RICHARD. Ce dernier était déjà en possession de son office dans les premières années du quinzième siècle, puisque le Dauphin le lui confirma par lettres données le 8 avril 1416². On le voit chargé, avec le gouverneur Henri de Sassenage, de la visite du château de Voiron, l'un des plus importants de la région³.

A partir de ce moment, la fonction prit sans doute plus d'importance, et le nombre des travaux qu'il fallait diriger et surveiller devint tel que le Dauphin adjoignit au maître des œuvres titulaire un lieutenant avec survivance; au moins la chose fut-elle possible, puisque le premier document cité ci-dessous en est un exemple.

Guillaume Richard paraît s'être adjoint son fils, nommé Guigues RICHARD, qui, d'abord lieutenant du maître de l'œuvre du Dauphiné, visite en cette qualité (1417) les fortifications de Saint-Laurent-du-Pont⁴ avec plusieurs châtelains voisins⁵. Plusieurs années après, le 9 novembre 1428, il est qualifié maître de l'œuvre et délégué par la Chambre des comptes de Grenoble pour une expertise et une estimation de terrains acquis par Jean de Cizerin, secrétaire delphinal⁶. Son nom paraît une dernière fois avec celui de Paquet BLENOT, également maître de l'œuvre, en 1431, dans une visite qu'ils font de la halle et du château de Vizille⁷, et du château de Bellecombe⁸.

Au milieu du quinzième siècle, le titulaire de cet office s'appelle Pierre BLAURET. Il passe un marché avec Jean Seguin, Pierre Pascal et Guillaume Sauvage, tous trois charpentiers, pour la réparation de la tour des moulins de Voiron⁹, à raison de 88 florins¹⁰. Malgré l'intervention du maître de l'œuvre, il est possible que l'exécution

¹ Cité par A. LANCE, t. I, p. 50, d'après les *Archives Joursanvault*.

² Archives départementales de l'Isère, B. 3290.

³ *Id.*, B. 2957.

⁴ Chef-lieu de canton, arrondissement Grenoble (Isère).

⁵ Archives départementales de l'Isère, B. 3122.

⁶ *Id.*, B. 3376.

⁷ Chef-lieu de canton, arrondissement Grenoble (Isère).

⁸ Archives départementales de l'Isère, B. 2956.

⁹ Chef-lieu de canton, arrondissement Grenoble (Isère).

¹⁰ Archives départementales de l'Isère, B. 3121.

n'ait pas eu lieu conformément au traité, car un autre charpentier vint proposer au châtelain de Voiron d'exécuter les mêmes réparations avec un rabais de 28 florins : c'était Eynard Lenfrey, des Échelles ¹. La concurrence n'est pas née d'hier.

En juin 1466, le maître de l'œuvre de Dauphiné s'appelle Humbert COLONEL; les châteaux de Pinet, de Falavier, de Gornillon, de Saint-Étienne-de-Saint-Geoirs et de Montrigaud sont visités par ses soins ².

Son successeur fut Antoine FROMENT, qui apparaît dès 1469. A cette date, il dresse, de concert avec Antoine Richard, maçon de Grenoble, commissaire délégué du Parlement, un devis des travaux et réparations à faire d'urgence aux murailles de Bellecombe, aux fortifications de La Buissière ³ et aux prisons de Grenoble ⁴. L'année suivante, on le retrouve en pleines Alpes, procédant à la visite des châteaux de Morestel ⁵, de Briançon ⁶ et d'Exilles ⁷, et établissant un devis des travaux ⁸. Enfin, en 1472, son nom figure, avec la même qualité de maître de l'œuvre, sur le rôle des officiers de la Chambre des comptes de Grenoble ⁹. Antoine Froment semble avoir joui d'une réelle notoriété.

D'ailleurs, il s'était adjoint un lieutenant, Pierre DE L'ÉGLISE, dont le nom se rencontre dès 1469 également dans les documents de la Chambre des comptes de Grenoble. Il adjuge à un maçon, Pierre Bernard, les réparations devenues nécessaires à Château-Dauphin ¹⁰. En 1471, en 1477, en 1483, un grand nombre de châteaux, entre autres ceux de Chabeuil ¹¹, de Moras ¹², de Moirans ¹³, de Peyrins ¹⁴, sont visités par ses soins ¹⁵.

¹ Toutes ces localités sont situées aux environs de Grenoble.

² Archives départementales de l'Isère, B. 3123. La date inscrite dans l'inventaire imprimé est erronée.

³ Canton Le Touvet, arrondissement Grenoble (Isère).

⁴ Archives départementales de l'Isère, B. 3124.

⁵ Chef-lieu de canton, arrondissement de Grenoble (Isère).

⁶ Chef-lieu d'arrondissement (Hautes-Alpes).

⁷ District de Suse, province de Turin (Italie).

⁸ Archives départementales de l'Isère, B. 2972.

⁹ *Id.*, B. 3292.

¹⁰ *Id.*, B. 3124.

¹¹ Chef-lieu de canton, arrondissement Valence (Drôme).

¹² Canton Le Grand-Serre, arrondissement Valence (Drôme).

¹³ Canton de Rives, arrondissement Saint-Marcellin (Isère).

¹⁴ Canton Romans, arrondissement Valence (Drôme).

¹⁵ Archives départementales de l'Isère, B. 3125-3126.

Pierre de l'Église ne paraît jamais avoir joui de la charge de maître de l'œuvre, car il reparait de nouveau, en 1486, comme lieutenant de Lyon CORTOIS ¹, qui procède à la visite des prisons de Romans ² et ne semble pas être resté lui-même bien longtemps en charge.

Dès 1489, il est remplacé par Pierre GALEYS, qui dresse un devis des réparations à faire au château de La Mure ³ et se qualifie tantôt maître des œuvres du Dauphin, tantôt simplement maçon ⁴. En 1493, il est délégué pour dresser le procès-verbal de réception des travaux exécutés au château de Montbonnot ⁵, et deux ans après il procède encore à la visite de plusieurs châteaux du Dauphiné ⁶.

Peut-être est-ce son lieutenant qui dresse en 1502 le devis des réparations nécessaires au palais du Dauphin à Vienne ⁷. Il se nommait Claude DU BOURG, et je ne l'ai rencontré qu'une fois ⁸.

En tout cas, la charge de maître de l'œuvre du Dauphiné avait passé en d'autres mains avant 1506 : le titulaire nouveau, Pierre OBLAT, dit PÉCOUD, fait cette année-là la visite du château de Moras ⁹.

Jean DE LA COLOMBIÈRE est qualifié en 1520 maître des œuvres de maçonnerie et charpenterie du Dauphiné ¹⁰. En cette qualité il reçoit les verrières faites pour le palais de la Côte-Saint-André ¹¹ par un peintre-verrier de Valence, Jean de Faverges.

Enfin, c'est un même document qui m'a fourni les noms des deux derniers maîtres de l'œuvre du Dauphiné que j'aie pu rencontrer. Mathieu RAILLET est destitué de sa charge en 1570, parce qu'il appartenait à la religion prétendue réformée, et son successeur désigné est François D'ARAGON ¹².

La liste s'arrête là. L'état de classement des archives ne permet pour le moment ni de la continuer, ni de dire si elle pourrait se

¹ Archives départementales de l'Isère, B. 3127.

² Chef-lieu de canton, arrondissement Valence (Drôme).

³ Chef-lieu de canton, arrondissement Grenoble (Isère).

⁴ Archives départementales de l'Isère, B. 3128.

⁵ Canton et arrondissement de Grenoble (Isère).

⁶ Archives départementales de l'Isère, B. 3129-3130.

⁷ Chef-lieu d'arrondissement (Isère).

⁸ Archives départementales de l'Isère, B. 3131.

⁹ *Id.*, B. 3132.

¹⁰ *Id.*, B. 3132.

¹¹ Chef-lieu de canton, arrondissement Vienne (Isère).

¹² Archives départementales de l'Isère, B. 3295.

continuer. Toutefois, il paraît probable que cette fonction ne subsistait plus au dix-septième siècle, ou plutôt qu'elle avait fait place à une autre exactement semblable, l'acception seule étant modifiée. On verra plus loin des « architectes entrepreneurs ordinaires des bâtiments du Roi en Dauphiné »¹ qui pourraient bien être les successeurs et les héritiers des anciens maîtres de l'œuvre des Dauphins.

Mais il faut faire retour en arrière et ne pas négliger les artistes qui, travaillant à côté des maîtres de l'œuvre ou sous leurs ordres, ont attaché leur nom à quelque travail important d'édification ou de restauration. Revenant à notre point de départ, nous voici en l'an 1379.

Antérieurement je n'aurais à citer que des lettres de Charles de Boville, gouverneur du Dauphiné sous Charles V, au sujet de la dépense des tombeaux et des images des Dauphins dans l'église Saint-André de Grenoble²; mais comme le document auquel je fais allusion ne donne point les noms des artistes auxquels on doit ces tombeaux, je n'insiste pas.

Les comptes des travaux au Palais delphinal de Grenoble³ sont plus intéressants. Le gouverneur du Dauphiné passe, le 16 novembre 1379, un marché avec maître Jean de Lorraine, charpentier, pour la construction d'une chapelle dans le Palais delphinal, du côté de l'Isère, pour le prix de 80 francs d'or et six sommées de froment⁴. Pendant plusieurs années consécutives, Mallein Atheyne, serrurier, est chargé de fournir les serrures, les clefs, les lanternes destinées audit palais⁵.

C'est encore en 1393 que le maître de l'œuvre conclut un marché avec Annequin Bernard, tailleur de pierre et maçon, pour la construction de la chapelle royale dans l'église Saint-Antoine de Grenoble, moyennant 300 francs d'or⁶. L'albâtre et le marbre employés dans cette construction sont fournis par Thélinon Opinelli, demeurant à Vizille, pour 300 florins d'or⁷. L'autel de la chapelle royale ne fut élevé qu'en 1383, car c'est à cette époque

Archives départementales de l'Isère, B. 1493.

Id., B. 3174.

On sait que c'est sur l'emplacement du Palais delphinal que s'élève actuellement le Palais de justice de Grenoble.

⁷ Archives départementales de l'Isère, B. 3307.

seulement que fut transporté de Vizille le marbre spécial dont on le fit ¹.

Le siècle suivant n'est guère plus riche en renseignements. Mais au moins l'intérêt rachète la rareté.

Une délibération du Conseil de la ville de Grenoble, de janvier 1408, remplace l'ancien sceau communal en laiton par un autre en argent, moins lourd et plus commode, de six onces d'argent, valant 6 florins 4 gros ² : on en chargea l'orfèvre Jean Poupin, moyennant 10 florins ³.

Le premier peintre mentionné est Simonet Jacquemet, auquel on paye 2 florins pour faire en 1409 quatre écussons aux armes de la ville, pour être placés aux quatre coins du cercueil, lors du décès d'André de Cisérin ⁴.

Le 15 janvier 1421, un charpentier de Grenoble, Jean de Vence, prend l'engagement d'entretenir la toiture des hôtels delphinaux de la ville, à condition que le Dauphin lui fournira les tuiles nécessaires, et lui fera ordonnancer une somme annuelle de 15 florins ⁵.

Les archives de la Chambre des comptes renferment les lettres de commission de visiteur des ouvrages en fer et en cuivre, octroyées par Charles VII en 1446 à un ouvrier forgeron de Crépol ⁶, Joffrey Guymon ⁷. C'est le seul document de cette nature que nous ayons rencontré.

Un maître maçon, Jacques Martin, a l'adjudication des travaux à faire en 1491 au palais de Vienne ⁸.

En 1498, noble Jean Morard, citoyen de Grenoble, résolut de fonder en la chapelle Saint-Vincent (c'était l'église Saint-Hugues désignée ici sous son vocable primitif) une chapelle dédiée à saint Antoine et saint Hugues. Il en donna la construction à

¹ Archives départementales de l'Isère, B. 3307.

² La plus ancienne empreinte de sceau communal de Grenoble que M. J. J. A. Pillet (*Sigillographie du Dauphiné*, p. 42) ait pu trouver représente des tours, une porte, un pont, une église et des clochers; elle est de 1498.

³ Archives municipales de Grenoble, comptes de 1407, f° 72. Cf. *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, 2^e série, t. I (1851), p. 337, note 2.

⁴ *Id.*, comptes de 1409, f° 45.

⁵ Archives départementales de l'Isère, B. 3290.

⁶ Canton Romans, arrondissement Valence (Drôme).

⁷ Archives départementales de l'Isère, B. 2977.

⁸ *Id.*, B. 3129.

M^e Martin Berubert, moyennant le prix convenu de 350 florins et la fourniture des matériaux nécessaires ¹.

Jean Boyer, peintre de Grenoble, reçoit l'année suivante sept florins qu'on lui devait pour la peinture des armes de la ville, et des roses ² en forme de panonceaux pour porter aux processions, et où sont peintes les armes de la ville ³.

A la même époque, l'adjudication de l'entretien des toitures des maisons delphinales à Grenoble est faite au profit de Mathieu Sotier, dit Amoureux, charpentier de cette ville, pour dix ans ⁴, à raison de quinze florins de traitement annuel, comme précédemment ⁵.

Mais voici dépassées les limites du quinzième siècle. La pauvreté des documents s'accroît, et peut-être aussi l'art local tombe en décadence. Les artistes étrangers affluent en France; quelques-uns d'entre eux passent ou séjournent en Dauphiné. A des intervalles très-éloignés, nous en avons des exemples qui témoignent au moins de leur présence à Grenoble.

Ainsi l'on dit que les boiseries de la première chambre du tribunal civil de Grenoble, où siégeait autrefois la Chambre des comptes, ont été exécutées en 1521 par un artiste allemand nommé Paul Jude. « Ces boiseries, merveilles de légèreté et d'élégance, dénotent une prodigieuse habileté de main. Le morceau capital de cette décoration est la cheminée où, sous un dais formé de feuillages, de pendentifs et de fleurons, quatre hommes d'armes se tiennent debout, la lance au poing ⁶. »

Lorsque, après le siège et la prise de Grenoble par Lesdiguières, en 1570, le Conseil de ville s'occupa de remplacer l'horloge de la tour du pont, qui avait été détruite, il s'adressa à « un maistre horlogier et peintre de la ville de Rufec en Poitou », maître Loys Demarc; les travaux coûtèrent à la ville 1485 livres, et l'horloge ne fut replacée définitivement qu'en 1603. M. J. J. A. Pilot a retrouvé les devis passés avec ce maître et ceux qu'il employa,

¹ *Bulletin de l'Académie delphinale*, 3^e série, t. XIII (1877), p. 125.

² Les roses existent encore aujourd'hui dans les armes de Grenoble.

³ Archives municipales de Grenoble, série CC (Comptes de 1499).

⁴ Archives départementales de l'Isère, B. 3232.

⁵ Comme en 1421.

⁶ *Notices sur Grenoble et ses environs, publiées à l'occasion du XIV^e congrès l'Association française pour l'avancement des sciences* (Grenoble, 1886), 36.

parmi lesquels Claude Finé, serrurier, et Loys Fer, menuisier, tous deux de Grenoble ¹.

En 1619, au moment de l'entrée de Louis XIII, à Grenoble, on charge deux peintres flamands, Antoine Vanchalder et Jean Ninor, de six grands tableaux à la détrempe, qui leur sont payés 300 livres ². En 1620, le 21 février, on voit encore dans les registres de délibérations de la ville les noms de deux autres peintres flamands, Jean de Losne et Jean de Nivel ³, lesquels déclarent que depuis sept ans ils ont quitté leur pays pour exercer leur art dans les bonnes villes, que durant cette période ils ont fait divers séjours de huit à dix mois à Grenoble, mais qu'ils ne peuvent être considérés comme habitants fixes, et par suite ne doivent pas être soumis à la taille ⁴. En 1623, entre autres marchés passés avec des artistes pour la décoration de la ville lors de l'entrée du prince de Soissons, gouverneur, on en trouve un du 10 septembre où figure Antoine Bugnon, « architecte et peintre du canton de Berne en Suisse », chargé de peindre une colonne torse de dix-huit pieds de haut, quatre arcs de triomphe, et de faire dix-sept armoiries, lesquelles sont dessinées par un Jésuite, le Père Joseph ⁵. Citerai-je encore une famille de gentilshommes verriers, les Marin, originaires du duché de Montferrat, en Italie ⁶, qui vinrent s'établir au seizième siècle en Dauphiné pour y exercer leur art? Mais le plus célèbre de tous les artistes étrangers qui ont vécu dans ce pays est assurément le sculpteur Jacob Richier, de Saint-Mihiel en Lorraine, petit-fils ou petit-neveu de Ligier Richier. Nous ne pouvons rien ajouter à ce qu'on a déjà dit à maintes reprises sur le séjour de Jacob Richier en Dauphiné, et comme il est tout à fait inutile de raconter à notre tour les faits énoncés par d'autres, nous nous bornerons à renvoyer aux publications de J. J. A. Pilot, de

¹ *Histoire municipale de Grenoble*, par J. J. A. Pilot, dans le *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, 2^e série, t. I (1851), p. 333. — Bien longtemps avant (1414), on avait vu à Romans et à Grenoble un « maître fabricant d'horloges » étranger : il s'appelait Jacques Cutriffin, originaire de Fribourg en Suisse, ou plus simplement Jacques de Fribort; on lui devait le Jaquemart (ancienne horloge) de Romans. (*Id.*, p. 330.)

² Archives municipales de Grenoble, AA. 27.

³ Il faut lire évidemment Jean de Nivelles.

⁴ Archives municipales de Grenoble, BB. 87.

⁵ *Id.*, AA. 27.

⁶ *Biographie du Dauphiné*, par Alb. Rochas, t. II, p. 123.

M. l'abbé Souhaut et de M. Natalis Rondot ¹. Contentons-nous de dire que le travail de Pilot, à côté d'erreurs manifestes, fournit sur Jacob Richier des renseignements très-précis, et que M. Rondot a nettement résumé tout ce que l'on sait sur lui. Attaché à la personne du connétable de Lesdiguières, il habita longtemps Vizille, et les sculptures, statues, ornements du château de Vizille, ainsi que de l'hôtel du maréchal à Grenoble, sont dus à son ciseau. Il est l'auteur de son tombeau ² et de sa statue équestre ³. Enfin, au moment de l'entrée de Louis XIII à Grenoble, on eut recours à son talent pour diriger l'ornementation et faire des statues et des arcs de triomphe dans un délai très-court ⁴.

Mais il n'y a aucune raison plausible d'identifier, comme le veut J. J. A. Pilot ⁵, Jacob Richier avec un autre sculpteur nommé Matthieu Jacquet, dit de Grenoble, et encore moins avec son père Antoine ⁶, qui était certainement mort depuis longtemps en 1620. D'ailleurs, au contraire de Richier que des circonstances particulières amenèrent en Dauphiné et qui trouva à y faire bon usage de son talent, les Jacquet, que l'on suppose originaires de Grenoble, à cause de leur surnom ⁷, n'ont laissé aucun souvenir en Dauphiné et travaillèrent surtout pour les rois de France à Fontainebleau et à Paris.

L'origine grenobloise de Martin Cloistre, tailleur d'images, est certaine; mais son œuvre n'est nullement dauphinoise. M. Marchegay a trouvé dans les archives du château de la Trémouille ⁸ les

¹ *Notice sur Richier et quelques-uns de ses ouvrages*, par J. J. A. PILOT (*Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, 2^e série, t. IV, p. 14-23). — *Les Richier et leurs œuvres*, par l'abbé SOUHAUT (Bar-le-Duc, 1883), ch. XLVII, p. 364-369, *Œuvres de Jacob Richier*. — *Jacob Richier, sculpteur et médailleur* (1608-1641), par M. N. RONDOT (Lyon, Mougins-Rusand, 1885, in-8°, 19 pages). — Cf. encore une plaquette de M. Léon GERMAIN : *Jacob Richier sculpteur lorrain, d'après une notice récente* (extrait de *Nancy-Artiste*, 16 janvier 1887).

² Aujourd'hui à Gap, à l'hôtel de la Préfecture.

³ Aujourd'hui encore au château de Vizille (Isère).

⁴ Archives municipales de Grenoble, AA. 27 et BB. 82.

⁵ *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, 2^e série, t. IV, p. 20.

⁶ Voir ce qu'en dit Alb. Rochas, *Biographie du Dauphiné*, t. I, p. 449.

⁷ Le Musée de Grenoble possède (*Catalogue de 1884*, n° 239) le portrait d'Antoine Jacquet, dit de Grenoble, par M. Félix Jobbé-Duval. Ce portrait a été exécuté en tapisserie aux Gobelins et placé dans la galerie d'Apollon, au Louvre.

⁸ Cf. Lucien MAGNE : *L'Œuvre des peintres-verriers français* (Paris, Didot, 1885, p. 9.)

traités passés en 1519 entre lui et Louis II de la Trémouille, et en 1521 avec sa seconde femme Louise de Valentinois, pour l'exécution de plusieurs tombeaux à la Sainte-Chapelle de Tours et à l'église de la Mothe-Feuilly, en albâtre et marbre blanc de Dauphiné; avant de mourir, il avait encore (en 1524) conclu un marché¹ avec Guillaume de Montmorency pour l'exécution de son tombeau en marbre noir à figures de marbre blanc, qu'il ne put terminer. C'est à peu près tout ce que l'on sait sur son compte.

On peut en dire autant d'un peintre-graveur du dix-septième siècle fort peu connu, Nicolas Pinson : originaire de Valence², il voyagea en Italie et se fixa « dans le fond d'une province », suivant l'expression de Mariette, sans être jamais revenu dans son pays natal³.

Au dix-huitième siècle, je rencontre encore un artiste grenoblois en Normandie, dans une note du curé de Beauficel (Eure), Philippe de Folleville, annexée aux registres de la paroisse et ainsi conçue : « En l'an 1725, pendant le carême, j'ay fait faire par le nommé Bernard, sculpteur, natif de Grenoble, et domicilié à Vernon⁴, un aigle de bois de chêne au cœur, l'image de saint Philippe, apôtre, en la chapelle de Saint-Leu; j'ay donné cent francs au sculpteur pour sa façon avec la nourriture⁵. »

Ces mentions sont toujours, à mon sens, intéressantes à recueillir.

Il est temps d'arriver aux artistes qui, à partir du règne de Henri IV, ont été spécialement chargés des travaux à exécuter pour la ville de Grenoble, qu'ils fussent ou non titulaires de l'office de « peintre de la ville ». Là encore, quelques noms méritent d'être conservés.

Maitre Louis Angellin, peintre, reçoit 5 écus 10 sous pour avoir peint (3 novembre 1595) les armoiries du Roi, de M. de Lesdiguières et de la ville⁶; il reçoit encore 3 écus 30 sous pour la

¹ Ce marché a été publié par M. A. de Montaiglon (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 3^e série, tome II, janvier-février 1851).

² On connaît ce détail par une rarissime estampe conservée à la Bibliothèque nationale.

³ *Biographie du Dauphiné*, par Alb. Rochas, t. II, p. 252.

⁴ Chef-lieu de canton, arrondissement Évreux (Eure). Beauficel est du canton de Lyons-la-Forêt, arrondissement des Andelys (Eure).

⁵ Archives départementales de l'Eure, G. 381.

⁶ Archives municipales de Grenoble, BB. 49.

façon des armoiries qui lui avaient été commandées (25 avril 1597) lors de l'entrée de Lesdiguières à Grenoble ¹.

Denis Benoît, peintre, travaille avec ledit Angellin ² à des tableaux et à des arcs de triomphe le 12 novembre 1598 et reçoit pour cela 48 écus ³; on le retrouve plus tard (22 mars 1610) travaillant avec Abraham Gilbert ⁴, et enfin la ville lui octroie (7 août 1615) un mandat de 5 livres pour les armoiries qu'il a peintes à l'occasion des funérailles de M^e André Chaboud, procureur ⁵.

Jean-Baptiste Leullier, peintre, ne paraît qu'une fois dans les délibérations de la ville de Grenoble, en 1604; il reçoit 60 livres ⁶.

L'entrée de Louis XIII à Grenoble (1619) fut l'occasion de fêtes et de dépenses dont profitèrent les artistes : on a vu plus haut le concours que prêtèrent dans cette circonstance le sculpteur Jacob Richier et les deux peintres flamands Antoine Vanchalder et Jean Ninor. A côté d'eux travaillent Marc et Jérémie Mallein, peintres, qui se chargent de deux cents armoiries du Roi de Savoie, du Maréchal, de M. de Morges et de la ville, à raison de 35 sous pièce; Philippe Bonéfin, peintre, demeurant rue Neuve, promet de faire en huit jours un grand portrait du Roi à l'huile, qui aura neuf pieds de hauteur et sera payé 120 livres ⁷; enfin, on a recours à un peintre qui paraît avoir joui à cette époque d'une certaine notoriété à Grenoble : il se nommait Claude de Lavaud ⁸. On le retrouve fréquemment dans les délibérations et dans les comptes de la ville. Après avoir secondé Jacob Richier dans les préparatifs de l'entrée de Louis XIII, en 1619, il est chargé de la décoration de la ville à l'arrivée du prince de Soissons, gouverneur ⁹, et peint pour sa part sept emblèmes à la détrempe avec les portraits de Henri IV et de Louis XIII (7 septembre 1623); le dessin des em-

¹ Archives municipales de Grenoble, BB. 53.

² Ils étaient parents, Denis Benoît ayant épousé Gasparde Angellin, comme nous le révèle un arrêt du parlement de Grenoble. (Archives départementales de l'Isère, B. 578.)

³ *Id.*, BB. 55.

⁴ *Id.*, BB. 77.

Id., BB. 82.

Id., BB. 67.

Archives municipales de Grenoble, AA. 27.

Cf. Archives départementales de l'Isère, B. 578.

Archives municipales de Grenoble, AA. 27.

blèmes devait lui être fourni par le Père Grillet, Jésuite ¹.

M^e Abraham Gilbert, peintre de Grenoble, que nous avons déjà cité comme travaillant avec Denis Benoit, en 1610, reçoit de la ville, le 13 juillet 1620, un mandat de 95 livres pour avoir peint quinze armoiries de M. de Lesdiguières sur grand cartel et d'autres tableaux qui lui avaient été commandés au moment de son entrée à Grenoble ². Un de ses parents, sans doute François Gilbert, est chargé de peintures lors de l'entrée de l'évêque de Grenoble, et touche pour ce travail, le 8 septembre 1619, une somme de 25 livres ³.

Nous ignorons absolument quel genre de talent possédait Benjamin Lagarde, peintre de Grenoble, car son nom ne nous est parvenu que par un arrêt du Parlement de Grenoble (1675) qui le maintient dans la succession de Pierre Lagarde, son père, et que lui contestait Jeanne Fabry, veuve de ce dernier, née à Lauzet, en Piémont, reconnue en sa qualité d'étrangère inhabile à recueillir elle-même cet héritage ⁴.

Tout au contraire, nous sommes très-clairement renseignés sur le talent de Toussaint Larjot. Dans sa *Relation de ce qui s'est fait et passé à l'arrivée de madame la duchesse de Sault dans la ville de Grenoble le seizième de septembre mil six cents septante-six* ⁵, F. Boniel nous apprend ⁶ que les arcs de triomphe furent peints par Toussaint Larjot, peintre de la ville de Grenoble, « de qui les « ouvrages esclatent dans les églises, assisté de Philippe Agnès, « honneste homme de mesme dans son art merveilleux ». N'est-ce pas là un renseignement précieux à conserver ?

Cet auteur, dans la même relation, passe en revue tous les personnages qui furent présentés et qui prononcèrent des discours à la duchesse. Il nous parle avec complaisance de M. Guignier, peintre et quatrième consul, qui venait d'achever les portraits de « madame la duchesse de Sault, de la charmante spirituelle ma-

¹ C'est le second Père Jésuite que nous rencontrons, chargé de dessiner des emblèmes par la ville de Grenoble. Le fait est curieux à noter.

² Archives municipales de Grenoble, BB. 87.

³ *Id.*, BB. 86.

⁴ Archives départementales de l'Isère, B. 2237.

⁵ Edm. MAIGNIEN, *L'Imprimerie, les imprimeurs et les libraires à Grenoble* (Grenoble, 1885), p. 277.

⁶ Page 26.

« dame Mistral, de la toute bien faite madame du Bouchage, et « celui de la modeste et gracieuse fille, la demoiselle Roux, l'ais- « née ». Voilà, je crois, des documents précis. Ce ne sont d'ail- leurs pas les seuls que j'aie recueillis sur le peintre Jean Gueynier ou Guignier. Déjà, le 7 décembre 1674, il avait été chargé par la ville (sa situation de quatrième consul devait lui faciliter les com- mandes) de faire avant la Noël le portrait du comte de Sault, de la grandeur de celui du duc de Lesdiguières qui était dans la mai- son consulaire, pour former pendant ¹. Plus tard, le 17 mars 1704, on l'exempte du logement des gens de guerre ², et le lendemain, on lui fait don de 300 livres à titre de rémunération pour les copies qu'il avait été autorisé à donner aux personnes de considéra- tion qui en demanderaient, des portraits qu'il avait peints pour l'Hôtel de ville ³.

Le Conseil de ville de Grenoble accepte, le 13 janvier 1681, l'offre d'un architecte, Jean Alluys, qui veut bien se charger de la construction d'un nouveau pont sur les piles de l'ancien ⁴. Il décide en 1686 qu'on placera au-dessus du portail de l'Hôtel de ville un buste du Roi en marbre de Gênes, qui est l'œuvre du sculpteur Bertet ⁵.

En 1684, la Chambre des comptes délivre un à-compte sur les 1,300 livres dues à Ozias et à Daniel Guilhebaud, sculpteurs et menuisiers de Grenoble, ou à la veuve de ce dernier, pour les tra- vaux de boiseries et de lambris qu'ils ont faits au Palais, au grand bureau de la première chambre du Parlement ⁶. L'année suivante, un sieur Guilhebaud, peintre, et Ozias Guilhebaud, qualifié d'archi- tecte, figurent sur la liste ⁷ des habitants de la ville de Grenoble qui font profession de la religion prétendue réformée.

Gabriel Duclos, peintre, demande au Conseil de ville, le 26 juin 1677, de le décharger de la taille parce qu'il ne réside pas dans la ville ⁸. Huit ans après, il est nommé « peintre ordinaire

¹ Archives municipales de Grenoble, BB. 113.

² *Id.*, BB. 118, f° 317.

³ *Id.*, BB. 118, f° 295.

⁴ *Id.*, BB. 114.

⁵ *Id.*, BB. 115.

⁶ Archives départementales de l'Isère, B. 2328.

⁷ Publiée par M. Edm. MAIGNEN, *les Imprimeurs de Grenoble*, p. 547.

⁸ Archives municipales de Grenoble, BB. 113.

de la ville pour prendre soin des tableaux de l'Hôtel de ville¹. Plus tard, on donna cet office au sieur Desneiges (9 mars 1725), qui fut chargé d'entretenir les tableaux de l'Hôtel de ville, et de faire les portraits des consuls pour les différentes salles dudit hôtel². Lorsque Desneiges mourut, le 5 juin 1738, on convint qu'il était inutile de lui donner un successeur, et qu'il fallait supprimer la fonction, attendu qu'on ne savait plus où placer tous les tableaux peints par le dernier titulaire pendant treize ans³.

Peut-être est-il bon de mentionner ici, à cause des détails qu'ils donnent, les documents suivants : « Payé (1696) à Pierre Montaguy, brodeur de Grenoble, un à-compte sur le prix fait de « 350 livres pour la tapisserie de velours du grand bureau de la « première chambre du Palais⁴. » — « Traité passé le 4 juin 1714 « par M. Pélissier, conseiller du Roi, syndic de la Chambre des « comptes de Grenoble, avec Jacques Maurin et Jacques Boutoux, « brodeurs de Grenoble, pour faire les tapisseries des deux bureaux « de Messieurs les correcteurs et auditeurs qui sont au second étage « de ladite chambre, de trois aunes d'hauteur, avec semblables « broderies que celles de la troisième chambre du Parlement, « dessus, dessous, et dans les côtés des portes, des cheminées « et des fenestres remplies de fleurs de lys et dauphins meslés « à la distance de six pouces de toutes parts, pour le prix de « 750 livres⁵. »

Un arrêt du Parlement de Grenoble (1707) nous fournit le nom de Louis Anglart, qui est qualifié d'architecte et « entrepreneur des bâtiments du Roi et ci-devant des fortifications de Mont-Dauphin⁶ ». Il était certainement proche parent de deux autres architectes et entrepreneurs des bâtiments du Roi, Gabriel et Philippe Anglart, dont nous avons rencontré les noms à l'année 1679, dans les registres d'insinuation du Châtelet de Paris⁷.

Un autre entrepreneur des travaux du Roi à Grenoble en 1739,

¹ Archives municipales de Grenoble, BB. 115.

² *Id.*, BB. 122.

³ Ceci vient à l'encontre de ce qu'avance PILOT dans son *Histoire municipale de Grenoble*, t. I, p. 114.

⁴ Archives départementales de l'Isère, B. 2329.

⁵ *Id.*, B. 3310.

⁶ *Id.*, B. 1493.

⁷ Archives nationales, Y. 237, f^{os} 13 et 255 v^o.

Pierre Leclét¹, maria sa fille Marguerite à Charles Turfa, entrepreneur des travaux du Roi à Saint-Martin d'Hères², mort avant 1765³. Dans le même ordre d'idées, les Archives du Parlement de Grenoble⁴ nous révèlent le nom de Léonard Bailly, entrepreneur des fortifications de Briançon en 1709, et celui de François Riondet, entrepreneur des ouvrages du Roi à Grenoble en 1774⁵. •

Il sera plus intéressant de savoir que l'on fabriquait des tapisseries dites de Bergame à Grenoble au dix-huitième siècle⁶. Un arrêt du Parlement de 1769 autorise Guillaume Mathieu, fabricant de tapisseries de Bergame, à élever dans la ville un mur de maison contiguë à la galerie de Pierre Malsala⁷. Il sera également intéressant de savoir qu'une école publique de dessin⁸ fut fondée à Grenoble en 1769, et que le premier professeur en titre fut Jacques-André Treillard, peintre du Roi, auteur d'un précieux album de gravures sur le Dauphiné⁹ : son successeur fut Louis-Joseph Jay, peintre, principal fondateur en 1795 du Musée de Grenoble¹⁰, dont il fut le conservateur jusqu'en 1815.

Encouragée par le bon exemple de la ville de Grenoble, la ville de Vienne créa au collège une classe de dessin en 1775 ; on a conservé les lettres de Louis XVI qui approuvent cette disposition¹¹ et l'arrêt du Parlement de Grenoble qui ordonne l'enregistrement des lettres patentes royales¹². Le titulaire de cette classe de dessin fut Pierre Schneider, peintre demeurant à Vienne.

¹ Archives départementales de l'Isère, B. 1641.

² Canton et arrondissement de Grenoble (Isère).

³ Archives départementales de l'Isère, B. 1787.

⁴ *Id.*, B. 1500.

⁵ *Id.*, B. 1856.

⁶ Je n'ai pu savoir à quelle époque remonte l'introduction de cette fabrication à Grenoble. Elle n'est vraisemblablement pas antérieure à son introduction à Lyon, en 1622, par un sieur Barthélemy, de Bergame. (Archives municipales de Lyon, BB. 160.)

⁷ Archives départementales de l'Isère, B. 1815.

⁸ Les règlements furent imprimés immédiatement. Cf. Edm. MAIGNIEN, *l'Imprimerie à Grenoble* (Grenoble, 1885), nos 1253-1255.

⁹ Le prospectus fut publié en 1769. Cf. *l'Imprimerie à Grenoble*, p. 478.

¹⁰ Son portrait est au Musée de Grenoble (*Catalogue de 1884*, n° 276). Il a été peint en l'an VII par Jacques-Augustin Pajou. Cf. *Biographie du Dauphiné*, par Alb. ROCHAS.

¹¹ Archives départementales de l'Isère, B. 2527.

¹² *Id.*, B. 1864.

Je terminerai cette trop longue et aride nomenclature en signalant un illustre inconnu. Je veux parler du sieur Pierre-Paul Bourron, tourneur-ébéniste de Grenoble¹, qu'une délibération du Conseil de ville du 29 juillet 1784 exempta à l'avenir de la contribution aux charges publiques, attendu « qu'il a porté son art à un degré « de perfection qui lui a valu, même dans les provinces étrangères et dans la capitale du royaume, la réputation due aux « talents distingués en tout genre² ». Qu'a donc fait cet émule de Boule? Que sont devenus ses ouvrages? Il n'en est fait mention nulle part.

Du reste, les noms que je viens d'exhumer ne sont pas connus davantage, et je ne veux point donner une portée exagérée à mon essai de réhabilitation. Mais lorsque les travaux de classement et d'inventaire d'archives seront plus avancés³, on pourra sans difficulté multiplier les citations, compléter les biographies, et peut-être dresser pour le Dauphiné un état aussi complet que celui de M. C. Port pour l'Anjou et de quelques autres érudits pour différentes provinces. En attendant, ces notes pourront peut-être mettre sur la voie de quelques découvertes, et contribuer pour une part minime aux consciencieuses recherches des historiens de l'art, souvent couronnées de succès.

Henri STEIN,

Archiviste-paléographe, Correspondant
du Comité des Beaux-Arts des départements.

¹ Cf. les quelques lignes consacrées à Bourron par M. A. PRUDHOMME, archiviste de l'Isère, dans la *Petite Revue dauphinoise*, t. I (1886), p. 62.

² Archives municipales de Grenoble, BB. 127.

³ Deux volumes sont publiés pour le dépôt départemental de l'Isère, quatre pour la Drôme. Il n'y a pas encore d'inventaire général pour les Hautes-Alpes, mais seulement quelques indications éparées dans le *Bulletin de la Société d'études*, dues à M. P. Guillaume.

XIV

JEAN-BAPTISTE DE LA ROSE

PEINTRE DU ROI A L'ARSENAL DE TOULON.

Parmi les anciens artistes provençaux, il en est un dont on ne saurait trop s'occuper, car il réunit à la variété et à la profondeur de ses connaissances artistiques un caractère élevé. Cet artiste, que ses qualités du cœur et de l'esprit durent rendre cher à ceux qui l'approchèrent, est Jean-Baptiste De la Rose, premier du nom, sur lequel une notice biographique bien incomplète, écrite par M. Porte, d'après les notes du P. Bougerel¹, et communiquée par M. le D^r Pons, a paru dans le tome VI, p. 227-232, des *Archives de l'Art français*.

D'après les renseignements laissés par Bougerel, Jean-Baptiste De la Rose naquit à Marseille en 1612, et mourut à Toulon le 20 février 1687. Cette dernière date n'est pas exacte, d'après son acte de décès dont voici un extrait : « S^r Jean-Baptiste De la Rose, peintre, est décédé, muni des sacrements, le cinq, a été enseveli le 6 février 1687 à la paroisse, les témoins requis ont signé,

« A. ICART; GERMAIN; DALMAS, prêtre². »

Bougerel parle ainsi de l'enfance de notre artiste :

« Son père, prénommé Jean, était Parisien. Il avait quitté la capitale, pendant les guerres de la Ligue, pour aller habiter Marseille, où il se maria, en 1612, avec Marguerite Crivelli, de laquelle il eut Jean-Baptiste, qui fut son seul enfant. Jean-Baptiste était fort jeune lorsqu'il perdit son père et sa mère³. Heureusement

¹ Joseph Bougerel, prêtre de l'Oratoire d'Aix, né en 1680, mort à Paris en 1753. Il a écrit une *Vie de Gassendi* et des *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de la Provence*.

M. Porte, mari d'une demoiselle de la famille Bougerel, possédait, par héritage, les manuscrits, aujourd'hui dispersés, du Père Bougerel.

² Arch. comm., série GG. 79, registre.

³ Dans le répertoire de l'état civil de 1668 (Toulon), on trouve un Jean De la

qu'il restait à ce pauvre garçon une tante, sœur de sa mère, qui l'accueillit comme son propre fils et lui fit apprendre le dessin, pour, plus tard, le placer chez un orfèvre; mais Jean-Baptiste, qui se sentait une vocation particulière pour la peinture, préféra s'adonner à ce dernier art. Cependant notre élève peintre, changeant de résolution, s'engagea, comme volontaire, dans l'armée française, lorsque la guerre eut éclaté entre Louis XIII et le duc de Savoie. Il fut blessé à la cuisse, au siège de Casal (1630). A peine guéri, notre jeune volontaire (il avait au plus dix-huit ans) se rendit à Rome, où il admira les chefs-d'œuvre de la sculpture, mais plus particulièrement ceux de la peinture. Cette préférence le porta à copier plusieurs des tableaux les plus estimés de la patrie des arts. Il ne tarda pas à prendre le chemin de la France. En traversant les montagnes du Piémont, il fut attaqué par des bandits qui ne lui laissèrent que sa chemise. Ne connaissant personne dans cette contrée, De la Rose fut près d'y mourir de misère et de faim. Heureusement que, malgré ses souffrances, il parvint à gagner la frontière, où il fut accueilli par un curé de sa connaissance, qui pourvut à ses besoins. Après avoir reçu les soins les plus affectueux de cet ecclésiastique, il put continuer son chemin, et revoir Marseille, sa ville natale. Ayant repris ses pinceaux, il exécuta quelques tableaux, soit dans cette ville, soit à la Ciotat. A Marseille, se trouvant logé sur le port, la vue continuelle de la mer et des effets de soleil qui s'y produisaient le poussèrent à peindre des marines; et, après des études sérieuses, ses tableaux dans ce genre obtinrent du succès. »

Nous ne saurions suivre plus loin le P. Bougerel sans parler du séjour à Toulon, dès 1646, de De la Rose, alors âgé de trente-quatre ans; séjour que semble avoir ignoré cet écrivain. En cette année 1646, notre artiste dirigea les travaux de décoration du vaisseau *le Saint-Philippe*, travaux qui coûtèrent 20,000 livres, somme importante pour ce temps; il dirigea aussi, vers la même époque, l'ornementation d'un autre vaisseau appelé *la Thérèse*. Le sculpteur Levray, qui venait de terminer, sous la direction de Puget, les ornements du vaisseau *la Reine*, prit part, en association avec De la Rose, aux travaux du *Saint-Philippe*, et fit tous

Rose décédé en cette année, lequel ne peut être qu'un des fils de Jean-Baptiste

les sculptures du *Brézé*¹. En 1647, De la Rose exécuta pour le maître-autel de l'église Saint-Probace, de Tourves (Var)², un tableau dont voici une description succincte : dans le haut, la Vierge, assise sur des nuages et tenant son divin Enfant, est couronnée par deux chérubins. Au-dessus, plane le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. Dans le bas, à gauche, saint Probace présente à la Vierge une croix ; à droite, on voit deux personnages, dont un évêque, qui est, dit-on, Mgr Gault, évêque de Marseille. Ce tableau, dont la hauteur est de 2^m,40 et la largeur de 2^m,6, porte l'inscription suivante : *De la Rose pinxit, 1647*, et se distingue par la composition et le dessin. A partir de l'année 1646, on perd la trace, à Toulon, de ce peintre ; jusqu'à ce jour, aucun document ne nous a signalé sa présence dans cette ville avant 1663, où nous le retrouvons. Il faut attribuer son absence, si absence il y a eu, à l'arrêt des constructions et au désarmement des vaisseaux qu'amenèrent les discordes de la minorité de Louis XIV (1648-1651) ; circonstance qui dut l'obliger, comme Levray et Puget, à se livrer à des travaux d'un autre ordre. Tous les genres de peinture lui étant familiers. De la Rose a pu peindre des marines, des paysages, des décorations d'édifices, des tableaux de religion. On dit que plusieurs églises des environs de Toulon possèdent ou ont possédé des toiles de cet artiste.

Mais revenons à Bougerel. Il raconte que, lors de l'arrivée de Louis XIV à Marseille (1660), le cardinal Mazarin ayant entendu parler du mérite de De la Rose, alla, en compagnie de plusieurs seigneurs de la cour, visiter son atelier, et que, satisfait du talent du peintre, il en parla au Roi, qui lui fit commander un tableau de grande dimension, dans lequel devaient être représentés, sur un côté, une partie du port, avec la Réale et plusieurs vaisseaux, et, sur l'autre côté, la citadelle, ainsi que les seigneurs de la cour. Ce

¹ Voy. V. BRUN, commissaire général de la marine, *Notice sur la sculpture navale* : *Bulletin de l'Académie du Var*, p. 77 et 146 (année 1860-61).

² « L'église de Saint-Probace fut achevée en 1644. La reconstruction en fut confiée à Barthélemy Gombert, de Toulon, par acte passé le 14 septembre 1643 . . . *postolat de saint Probace*, par l'abbé C. BLANC, grand vicaire de l'évêque de réjus et Toulon, vol. in-16, p. 151.

Le tableau de l'autel de l'Enfant Jésus, de la même église, a été fait par Bernier, nom d'un décorateur de vaisseaux à Toulon, en 1682-83. Au bas de la île, se trouve écrit : *BERNIER pinxit, 1644*.

tableau, envoyé à Paris, plut tellement à Mazarin, que ce cardinal le fit placer dans son appartement et engagea le Roi à en commander une répétition dans de plus grandes dimensions, afin de pouvoir y représenter une grande partie de la ville de Marseille. Les intendants des bâtiments du Roi demandèrent à Sa Majesté de faire venir De la Rose à Paris, pour travailler aux appartements du Louvre. Cette demande ayant été favorablement accueillie, il fut résolu de lui accorder le brevet de peintre du cabinet du Roi, et le chevalier de Clairville¹ se chargea de solliciter la somme nécessaire pour le voyage. Ce dernier fit part à De la Rose, dans une lettre écrite de Paris le 22 octobre 1660, de tous ces détails, mais la mort de Mazarin (16 mai 1661) détruisit le bel avenir réservé à l'artiste.

Ici, on peut se demander si c'est bien à Marseille que Mazarin visita l'atelier de De la Rose², car nous ne sommes pas loin de l'année 1663, année où notre peintre, ainsi que le sculpteur Levray, était placé à la tête des décorations navales au port de Toulon, et où il fut chargé de peindre le « portrait » de la galère *Capitane*, pour être présenté à Colbert³.

En 1662, après le traité des Pyrénées (7 novembre 1659), qui termina une longue guerre, une impulsion nouvelle avait été donnée à la marine. Dans l'année 1667, cette impulsion fut décisive; un grand nombre de vaisseaux furent construits dans tous les ports. Cette même année, le *Royal-Louis*, le premier vaisseau de cent vingt canons, fut construit à Toulon, et, l'année suivante, on mit sur

¹ Le même chevalier de Clairville, sans doute, qui fut l'ennemi acharné des conceptions de Puget, lorsqu'il vint à Toulon pour l'agrandissement de l'arsenal (1668-1669).

² FABRE dit, dans son *Histoire de Marseille*, que Louis XIV arriva à Aix le 17 janvier 1660; que ce fut le 2 mars qu'il pénétra « en vainqueur » dans les murs de Marseille par une large brèche, et qu'il quitta cette ville le 8 mars. ROSTAN, dans sa *Notice sur l'église de Saint-Maximin*, fait arriver ce monarque dans cette petite ville le 4 février 1660, et l'y fait arrêter à nouveau quinze jours après, à son retour de Toulon, où, d'après les archives de cette dernière ville, il passa douze jours.

Son fils Pascal étant né à Toulon en 1665, Jean-Baptiste De la Rose a dû se marier au plus tard en cette année avec Anne Masure.

En 1666, dit O. TRISSIER, dans son livre intitulé : *les Rues de Toulon*, Jean-Baptiste De la Rose habitait la maison portant le n° 5 de la place Saint-Pierre.

³ Lettre de l'intendant Laguerre, écrite à Colbert le 12 juin 1663. — L. LAGRANGE, *Pierre Puget*, 2^e édition, p. 105 et 107.

le chantier le *Dauphin-Royal*. Un concours ayant été ouvert pour l'ensemble des ouvrages de sculpture, peinture et dorure du *Royal-Louis*, De la Rose présenta des projets dessinés dont le devis de la sculpture seule s'élevait à 21,300 livres¹, tandis que Levray et Rombaud-Languenu n'estimèrent les leurs que 13,800 et 14,000 livres. Ces sommes étaient énormes pour l'époque, mais le vaisseau devait être magnifiquement orné et doré avec profusion, tant à l'avant qu'à l'arrière, tant dans les chambres que sur les côtés. Les dessins envoyés à Paris n'ayant pas plu à Colbert, le célèbre peintre Le Brun fut chargé par ce ministre de faire des dessins modèles pour la décoration (peinture et sculpture) des deux vaisseaux, et le sculpteur Girardon reçut la commission d'aller à Toulon pour les faire exécuter². A la même époque, De la Rose, qui était connu pour son habileté, et qui, quelquefois, s'était chargé de diriger les ouvrages de sculpture et avait collaboré avec Puget à une collection de bâtiments de mer, pour être envoyée à Colbert, fut chargé de la direction de tous les travaux de peinture, avec le titre de maître peintre entretenu par le Roi³. Sa paye fut fixée à 1,200 livres par an, avec des suppléments, pensons-nous, pour les dessins-modèles, ainsi qu'il fut fait pour Pierre Puget, lorsque, l'année suivante, il entra dans l'arsenal comme maître sculpteur⁴.

¹ On trouve, sous le n° 54, dans la collection des dessins du marquis de Chennevières, exposés au musée d'Alençon, un projet de décoration pour la salle du Conseil du *Royal-Louis*. Il est signé : DE LA ROSE. Ce projet ou dessin, exécuté au pinceau, tant les contours que les ombres lavées à l'encre de Chine, représente deux *Victoires* qui soutiennent un grand cadre central, au-dessous duquel le peintre a écrit : « Le tableau sera représenté de passage du Rein et à l'autre côté, la ville de Mon du côté de la Rague. » A gauche, séparé par un piédestal séparé en bas-reliefs (?), d'un trophée d'armes avec Mars et Hercule, les armes de France et le masque radieux et emblématique de Phébus, se voit un Mars debout, soutenant un autre cartel vide, mais sous lequel sont écrits ces mots : « Sera une conquête », etc. — *Catalogue des dessins de la collection du marquis de Chennevières exposés au Musée d'Alençon*. — Paris, Poulet-Malassis, 1857, in-12, p. 33.

² Lettre de l'intendant d'Infreville à Colbert, du 24 juillet 1668. — Voy. V. BRUN, *ouvrage cité*, p. 145.

³ Le titre de maître peintre entretenu l'obligeait de suivre et d'inspecter tous les travaux de peinture que la marine faisait exécuter.

Voy. *Décoration navale au port de Toulon* : *Bulletin de la Réunion des sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*, p. 354 et suiv. (année 1884).

⁴ L'important atelier de la sculpture occupait, en 1776, une partie des bâti-

« Quoique l'inspection » dont il était chargé (c'est Bougerel qui parle) occupât la majeure partie de son temps, De la Rose en trouvait toujours assez pour peindre des tableaux de marine, qu'on lui demandait de tous côtés; il en fit deux pour le duc de Beaufort, à la table duquel il était quelquefois admis; six pour le duc de Lesdiguières, dont quatre avaient douze pieds (3^m,88) de longueur sur huit pieds (2^m,59) de largeur. Il en peignit aussi pour MM. Colbert, Seignelay, d'Estrées, de Tourville, les cardinaux de Bouillon, de Vendôme, etc. »

A partir du moment où il fut fait maître peintre entretenu, outre les nombreux dessins de vaisseaux qu'il exécuta en collaboration avec Puget, De la Rose dressa, jusqu'à sa mort, les descriptions, modèles et devis, et fit les certificats de recette de tous les ouvrages de peinture qui furent exécutés dans les établissements de la marine et sur les vaisseaux. C'est ainsi que, entre autres, il donna, en 1683, les dessins et devis des peintures à exécuter au second étage de la Maison Royale, où se trouvaient le logement et les bureaux de l'intendant de la marine. Lors de l'adjudication, qui eut lieu le 26 novembre 1684, trois peintres, Harmitton, Vanloo et Louis Herpin, se disputèrent ce travail, qui resta à Louis Vanloo au prix de 105 livres, après avoir été soumissionné à 200 par Harmitton. Dans les registres de la marine, on trouve un devis pour la décoration du vaisseau *l'Ardent*, construit en 1680, armé en 1684 et monté par l'amiral Duquesne. Dans ce devis, se trouve un tableau de figures mesurant huit pieds (2^m,59) de long, sur six pieds (1^m,94) de haut, et devant être exécuté d'après un dessin « donné par le sieur De la Rose ». Ce tableau, qui était destiné à la grande chambre de l'amiral, devait être accompagné d'ornements et de paysages. La chambre particulière de Duquesne devait également recevoir des peintures d'après les dessins de De la Rose. L'entrepreneur de cette décoration, ainsi que du coloriage d'une partie des sculptures de l'arrière, fut Jean Vanloo, qui obtint, sans concurrence, ce travail au prix de 1,350 livres ¹. En 1686, De la Rose

ments du quai de l'Horloge. Depuis l'établissement, en 1825, du musée national dans le local des sculpteurs, cet atelier a été déplacé plusieurs fois. Il en a été de même pour celui de la peinture, qui s'est trouvé longtemps dans un pavillon situé à l'extrémité dudit quai.

¹ Voy. V. BRUN, *ouvrage cité*, p. 146.

délivrait des certificats pour des paiements de travaux de sculpture et de peinture à divers artistes, dont un pour le paiement de 1,500 livres à Jean Vanloo et à ses associés, qui avaient peint le vaisseau *le Magnifique*. L'année suivante, De la Rose fit et signa un devis descriptif pour la décoration d'une salle de la Maison Royale. Cette décoration était d'une grande richesse; elle comprenait un tableau d'histoire avec bordure ornée, pour le plafond; des ornements divers et des paysages pour les parois, y compris les soubassements et les ébrasements des fenêtres. Cet ouvrage important, que plusieurs peintres se disputèrent encore, fut adjugé le 20 juillet 1687, après la mort de De la Rose, à Jean Vanloo, pour la minime somme de 200 livres! Ce fut le fils de De la Rose, âgé seulement de vingt-deux ans, qui, après avoir succédé à son père dans la maîtrise de l'atelier de peinture, dirigea les travaux de cette décoration et en fit la recette.

Voici quelques faits qui prouvent en quelle estime on tenait notre peintre de vaisseaux, tant à Paris qu'en Provence. L'intendant de la marine Arnoul, à qui De la Rose avait raconté qu'il aurait fait fortune à Paris si, par ordre du Roi, on ne l'avait obligé de rester dans l'arsenal lorsqu'il avait demandé son congé, disait, en 1676, de cet artiste, qu'il « excellait dans sa manière »¹. Le 9 janvier 1680, Louis Jullien, peintre de Toulon, fut commis d'office par M. le juge d'Ollioules pour procéder à l'estimation des tableaux trouvés dans la maison, située dans le haut de ce village, de François de Boyer, seigneur de Bandol, président à la Cour des comptes de Provence. Après l'inventaire de ces tableaux, terminé le 29 janvier de la même année, madame veuve de Boyer fit, le 1^{er} août suivant, une déclaration signée de ceux qui se trouvaient dans son hôtel d'Aix. Parmi ces derniers, un *Naufrage* et une *Marine* de De la Rose avaient été donnés en provision à M. d'Hermitte pour 350 livres les deux, prix que n'atteignit, dans l'estimation en valeur, aucune des toiles, dont plusieurs étaient de peintres en renom, des deux collections². Le célèbre peintre Le Brun écrivait de Paris, le 17 juillet 1682, à De la Rose :

Il n'y a pas bien longtemps qu'étant avec le marquis de Seigne-

Voy. V. BRUN, *ouvrage cité*, p. 146.

² Voy. le *Rapport* de M. DE LABORDE au Comité historique. — *Bulletin*, t. III, 285.

lay, je vis un tableau que vous lui avez envoyé, que je trouvais très-beau; j'eusse bien souhaité qu'il en eût connu la beauté comme moy, afin que la récompense eût suivi le mérite de l'ouvrage¹. Une autre lettre atteste combien les tableaux de notre estimable peintre étaient appréciés de de Troy, résidant à Toulouse. Cette lettre, datée du 14 novembre 1686, est écrite par dom Lehoux, Chartreux de cette ville, au sujet d'une marine que De la Rose lui avait envoyée, et contient les passages suivants : « Il était juste que j'attendisse longtemps ce précieux objet, mais il ne l'était pas moins que, pour me le procurer, vous ménagassiez des moments dont le public profite avec autant de plaisir que d'utilité; M. de Troy, peintre de cette ville, et qui vaut bien son frère², établi à Paris, est venu lui-même tendre la toile sur le châssis, et, après l'avoir longtemps examinée, il m'a demandé la permission d'y revenir, ce que je lui ai accordé, d'autant plus volontiers qu'en lui procurant cette satisfaction j'augmente ma reconnaissance pour les belles choses qu'il m'a dites de votre tableau, etc.³. » Lorsque Joseph Vernet vint à Toulon (1754), il se trouvait dans son *itinéraire*, dressé par de Marigny, cette instruction : « M. Vernet trouvera à Toulon, chez divers particuliers, plusieurs tableaux de marine peints par le feu sieur De la Rose, peintre de la marine, que l'on prétend avoir excellé dans ce genre de peinture, surtout pour l'exactitude des proportions des vaisseaux et de l'établissement de leurs agrès⁴. »

Bougerel fait ainsi le portrait du peintre qui nous occupe : « De la Rose avait une physionomie heureuse; il était grand et maigre; on trouvait en lui la candeur et la simplicité de nos pères; il était naturellement silencieux et pensif; il ne perdait aucun moment et aimait la lecture; doux, facile, complaisant, charitable, il était aussi bon chrétien qu'excellent peintre. » Puis il ajoute : « De la Rose mourut à Toulon, à l'âge de soixante-quinze ans, d'une mala-

¹ Extrait d'une lettre de Charles Le Brun, publié dans le t. VI des *Archives de l'Art français*, p. 230.

² François de Troy fut reçu à l'Académie de Paris en 1674. Il y devint professeur, puis adjoint à recteur, et enfin directeur. Louis XIV et les grands seigneurs l'occupèrent à peindre des portraits et des tableaux d'histoire.

³ Extrait des *manuscrits de Bougerel*, par PORTE.

⁴ Voy. le *Rapport* de M. DE LABORDE au Comité historique. — *Bull.* t. III, p. 285.

die de poitrine, le 20 (nous avons vu que ce fut le 5) février 1687¹; il s'était marié deux fois et avait eu plusieurs enfants de ses mariages; sa seconde femme, qui était de Marseille, s'appelait Anne Mazuri (lisez Mazure); Pascal De la Rose, qui succéda à son père dans son emploi, était né de son second mariage. »

FILIATION DES PEINTRES DE LA ROSE.

Les De la Rose, en ne comptant qu'à partir de 1663, année où le plus ancien des peintres de ce nom s'établit d'une manière définitive à Toulon, ont exercé leur art dans cette ville pendant plus d'un siècle.

PASCAL DE LA ROSE.

Pascal (fils de Jean-Baptiste, *premier*), né à Toulon en 1665, mort dans la même ville le 28 janvier 1745², avait succédé, en 1687, à l'âge de vingt-deux ans, à son père dans l'emploi de maître peintre de la marine, et s'était marié, l'année suivante, avec Claire Sicard, d'Ollioules, près Toulon. Il termina quelques ouvrages de peinture que son père avait laissés inachevés. Pascal est connu pour celui des De la Rose qui, après son père, a eu le plus de talent dans son art.

JEAN-BAPTISTE DE LA ROSE.

Jean-Baptiste, deuxième (fils aîné de Pascal), né à Toulon, succéda, en 1737, à son père dans la maîtrise de l'atelier de peinture du port. Avant d'être nommé maître, il avait plusieurs fois concouru aux adjudications d'ouvrages de peinture pour les vaisseaux. Il figure sur les registres du port de 1720 pour un paiement de travaux faits en association, et y est qualifié de « peintre de cette ville ». En 1724, alors qu'il n'était que second maître, il offrit de donner les leçons de dessin aux élèves et apprentis de l'atelier, en remplacement de son fils, qui devait se rendre à Rome.

¹ Voy. ci-dessus, p. 303, son acte de décès.

² « Sieur Pascal De la Rose, maître peintre entretenu du Roy au département de Toulon, âgé d'environ quatre-vingts ans, est décédé, muni des sacrements, 28 janvier 1745, et a été enseveli le lendemain à la paroisse. » (Arch. comm., G. 138, registre.)

ALEXANDRE DE LA ROSE.

Alexandre (fils de Jean-Baptiste, deuxième), né à Toulon en 1698, fut de bonne heure, en 1722, nommé sous-maitre peintre entretenu, et obtint, la même année, des travaux de peinture mis en adjudication. Il était chargé d'enseigner le dessin aux élèves et apprentis peintres du port. En 1724, il alla à Rome, aux frais de la marine, pour se perfectionner. En 1738, il fut nommé maître peintre, place qu'il ne conserva que deux ans ; il resta en sous-ordre après avoir été remplacé par Lhermitte, en 1740. Il fut mis à la retraite en 1745¹.

JOSEPH-ANTOINE DE LA ROSE.

Joseph-Antoine (fils cadet de Pascal) naquit à Toulon en 1701, et s'y maria en 1746. Il mourut dans cette ville en 1771. Des paiements lui étaient faits en 1716, alors qu'il n'était qu'apprenti, pour des travaux de peinture exécutés dans le port. En 1738, il fut nommé « maître à dessiner » des gardes ou élèves de la marine, place qu'il occupait encore en 1747, aux appointements de 66 livres 13 sols par mois. En 1767, on le retrouve exerçant son art à Toulon. Il eut un fils du nom de Pierre. Joseph-Antoine et Alexandre De la Rose fréquentèrent Joseph Vernet, le célèbre peintre de marines, pendant son séjour à Toulon, où il vint en 1754.

Ch. GINOUX,
Membre de l'Académie du Var,
Correspondant du Comité.

¹ On voit au musée de Toulon un grand tableau de marine très-peuplé de navires et de personnages. Il porte l'inscription suivante : *De la Rose, fait à Toulon*. Ce tableau a pu être commencé par le premier Jean-Baptiste, mais bien certainement il a été terminé par un autre De la Rose.

XV

LES ÉCOLES D'ART A TOULON

(1640-1887).

En France, les écoles d'art proprement dites ne datent pas de bien loin. Simon Vouet en fut le précurseur en créant, en 1628, une école de peinture, d'où sortirent plusieurs de nos plus grands maîtres. Vingt ans après, en 1648, Louis XIV fonda l'« Académie royale de peinture et de sculpture », et institua, en 1665, l'« École française de Rome ». Quant aux Académies de Beaux-Arts et aux écoles municipales de dessin de province, ce ne fut que vers le milieu du siècle suivant qu'on commença à les établir. Pendant le moyen âge et la Renaissance, l'éducation artistique se donnait dans l'atelier particulier des maîtres peintres, sculpteurs ou architectes; c'est-à-dire que ces maîtres recevaient en apprentissage, pour un temps plus ou moins long et à des conditions différentes, des jeunes gens auxquels ils avaient reconnu de l'aptitude pour la carrière des arts. Le maître se chargeait d'élever et d'instruire dans sa profession son apprenti. Quelquefois, il s'engageait à le nourrir, vêtir et loger, et même à le faire soigner, en cas de maladie. Ordinairement, les engagements pris de part et d'autre étaient consignés dans un acte notarié. Les ateliers, écoles privées, dont le nombre des élèves ou apprentis se trouvait nécessairement très-restreint, étaient assez répandus; car, alors, même les petites villes centralisaient les travaux d'art des localités voisines moins importantes. Vers la fin du moyen âge, bien que, d'après le cadastre de 1442, sa population ne fût que de cinq à six mille âmes, Toulon a pu être du nombre de ces villes. Il n'y aurait rien de surprenant à ce qu'il en ait été ainsi, puisque, outre la décoration des édifices publics et privés, celle des navires offrait dès cette époque une source de travaux aux sculpteurs et aux peintres. Toujours est-il que, dans le commencement du quinzième siècle, cette petite cité possédait un artiste de valeur, qu'elle avait vu naître, et qui, probablement, vait dû se former chez un sculpteur y résidant. Cet artiste est le

maître sculpteur sur bois Jean Flamenq, qui, en 1426, décorait, de concert avec Antoine Gervaut, la belle église de Saint-Maximin (Var)¹. Un autre sculpteur toulonnais, du nom de Jean Guiramand, exécutait, en 1518, des travaux de sculpture sur pierre et de peinture sur bois pour l'église de la Sainte-Baume (Var)². Il se trouvait à Aix en 1520, année où il s'associa avec Raymond Bellin, menuisier de Marseille, pour la « fabrication de tous cadres de retables » à faire dans cette dernière ville³.

Dans le seizième siècle, nous trouvons d'autres artistes appartenant à Toulon par leur naissance ou leurs travaux. Les Archives communales témoignent de la présence dans cette ville, pendant la première moitié du siècle suivant, des architectes Bourgarel, Bonfont, Rollet, B. Gombert; des sculpteurs Garcin, Jean et Louis Caravaque, Gaspard et Pierre Puget, Mellon, Arnaud, Levray; des peintres La Chapelle, Laure, Jean-Jacques, Bernier, de la Rose, etc. Dans la seconde moitié du même siècle, le nombre des artistes y devint considérable; le nom de Puget⁴ et les superbes et nom-

¹ La plus belle église gothique de la Provence, terminée vers la fin du quinzième siècle.

Dans un acte du 16 août 1426, il est dit : « ...ante operatorium ubi corus construebatur dicti conventus, presentibus Johanne Presie curato dicte ecclesie, magistro Johanne Flamenqui (lire Jean, fils de Flamenq), ligni fabro, habitatore de Tholono... » — *Voy. Histoire du Couvent Royal de Saint-Maximin*, p. 172 et suiv., et p. 45 du *Supplément*, par l'abbé J. H. ALBANÈS; *Bulletin de la Société d'études de la ville de Draguignan*, t. XI, année 1876-1877.

Le nom de Flamenq se rencontre dans les anciennes archives de Toulon; on y trouve plusieurs consuls de ce nom, qui, aujourd'hui, est encore porté par quelques familles. Dans un acte public de 1402, on trouve un Bertrand Flamenc, chef de famille notable. Dans le cadastre de 1442, on voit un autre Flamenc, du prénom de Salvayre, possédant maison.

Il est à remarquer que, en 1678, ce fut le sculpteur J. Lieautaud, travaillant à Toulon, dans l'atelier particulier de Puget, dont il était l'élève et l'ami, qui fut chargé de refaire la décoration du chœur de Saint-Maximin, décoration qui révèle que ledit Lieautaud était un excellent artiste.

² *Ouvrage cité*, pièce justificative n° 54.

Un autre Guiramand sculptait, en 1692, dans l'arsenal du Roi, à Toulon.

³ *Voy. Documents inédits sur divers artistes inconnus*, par M. le docteur BARTHÉLEMY; *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1885.

On sait que les cadres des retables étaient composés d'architecture, d'ornements, et quelquefois de figures; le tout peint et doré.

Si l'on dépouillait les registres des notaires de Toulon, antérieurs au seizième siècle, il est probable qu'on y découvrirait d'autres noms d'artistes toulonnais.

⁴ Pierre Puget a vécu à Toulon pendant près de trente ans, de 1644 à 16

breux travaux d'art que l'État et même la ville faisaient exécuter, y attirèrent, plus que jamais, non-seulement de la Provence, mais aussi des divers points de la France, des sculpteurs, des peintres et des architectes. Malgré cette affluence d'artistes, et les incitations venues de Paris pour la création de cours de dessin dans les grandes villes et les centres d'industrie artistique, on ne rencontre aux deux derniers siècles aucune école municipale d'art à Toulon. Les seules traces connues d'écoles de ce genre sont la fondation, en 1725, d'une Académie de musique, qui n'eut que deux ans et demie de durée ¹, et la tentative faite, en 1786, auprès des Consuls, par les trois meilleurs peintres de la ville, artistes d'un réel mérite, pour l'établissement d'une Académie de peinture; tentative qui échoua par suite des conditions inacceptables que ces trois peintres avaient posées en vue de la création de cette Académie ².

On trouvera dans les pages qui vont suivre l'explication de l'absence jusqu'à notre siècle de toute institution municipale relative à l'enseignement des arts plastiques dans la ville adoptive de Puget.

ÉCOLES DE LA MARINE

Dans les deux derniers siècles, les seules et véritables écoles où l'enseignement des arts du dessin ait été donné furent les ateliers de sculpture et de peinture du port, qui n'ont pris fin qu'après plus de deux cents ans d'existence. On peut faire remonter à 1640 la création de ces écoles, puisque, en cette année, d'après la correspondance de l'intendant d'Infreville, Nicolas Levray, sculpteur de mérite, et entendu en architecture, était « au service du Roi » dans l'arsenal maritime ³.

et de 1668 à 1681. Pendant ces deux périodes, il ne fit que quelques absences de peu de durée. Dans l'intervalle de 1660 à 1668, il séjourna à Genève. De la Rose, peintre d'un grand mérite, a également passé la plus grande partie de sa vie d'artiste à Toulon.

Pendant le dix-septième siècle, Toulon avait des relations commerciales avec l'Italie et le Levant. Comme il en résultait un incessant renouvellement de parts et d'arrivées de navires, beaucoup d'artistes, se rendant à Rome ou en venant, ont pu s'arrêter à Toulon.

¹ Arch. comm., série BB. 12, *Livre Vert*, p. 180.

² Arch. comm., série BB., art. 29.

³ Voy. V. BAUX, commissaire général de la marine, *Notice sur la sculpture*

Ces deux ateliers-écoles, auxquels le peintre Jean-Baptiste de la Rose (premier du nom) et Pierre Puget donnèrent, plus tard, une forte impulsion, et d'où sortirent une foule d'artistes méridionaux, ont de tout temps été ouverts aux apprentis des autres ateliers de la marine¹, et même aux enfants de la ville². Et c'était une excellente mesure que celle de laisser libre l'accès de ces écoles, car, en rendant plus nombreux les élèves, et, par suite, les candidats à l'apprentissage, non-seulement elle facilitait le recrutement des apprentis, mais encore elle permettait, dans leur choix, de faire entrer en ligne de compte l'instruction littéraire de chacun d'eux.

Dans les ateliers de sculpture et de peinture, un maître ou un « sous-maître » était chargé de donner les leçons de dessin ou de modelage aux élèves et aux apprentis peintres ou sculpteurs. Une grande émulation régnait au milieu de ces jeunes gens, chez les élèves surtout; car c'était parmi ces derniers qu'étaient choisis les « garçons » ou apprentis; et les élèves passés apprentis, quoique relativement nombreux, étant toujours de beaucoup inférieurs en nombre aux autres élèves restants, ces derniers se voyaient dans l'obligation de prendre, souvent bien à regret, d'autres carrières. Ce qui augmentait encore cette émulation, c'était la paye, proportionnelle à leur âge et à leur capacité, que touchaient lesdits garçons sculpteurs ou peintres³, dont les services pour la retraite comptaient dès l'âge de quatorze ou quinze ans⁴.

navale, p. 77 du *Bulletin de l'Académie du Var* (1860-61). — LAGRANGE, *Pierre Puget*, p. 104.

¹ Voy. V. BRUN, *ouvrage cité*, p. 132.

² Le 9 novembre 1835, sur une simple demande verbale, nous obtînmes de MM. Dubès, maître sculpteur, Jauffre, ingénieur chargé de l'atelier de sculpture, et Bonnard, ingénieur en chef, l'autorisation de dessiner dans cet atelier.

Bien que de nationalité étrangère, le jeune Ravelli, devenu plus tard célèbre à Rome, avait été autorisé, sur la demande du payeur général, comte Littardi (un allié, par sa femme, des Sauli de Gênes), à étudier la sculpture dans le même atelier. Il s'y trouvait en 1835, en même temps que nous.

Le peintre Cordouan, ainsi que d'autres jeunes artistes, avaient précédemment obtenu la même faveur.

³ Devis de la main-d'œuvre pour les ouvrages de sculpture des vaisseaux, et conditions d'entreprises. — Page 7, art. 10. (Document ancien imprimé, en possession.) « L'entrepreneur employera un apprenti sur le nombre de ces ouvriers, et le payera convenablement à son âge, et progressivement suivant sa capacité qu'il acquerra. »

⁴ Gaspard Doumet, maître peintre, né le 2 juin 1720, fut mis à la retraite le 1^{er} avril 1789, « après cinquante-quatre ans de services ». Il avait donc quinz

En 1724, Alexandre de la Rose, alors sous-maitre peintre entretenu, donnait les leçons de dessin dans l'atelier de peinture ; et lorsque, la même année, il partit pour aller se perfectionner à Rome, ce fut son père, Jean-Baptiste (deuxième du nom), maître peintre entretenu de cet atelier, qui le remplaça dans sa fonction supplémentaire de professeur de dessin ¹.

A la suite d'un règlement du 13 octobre 1683, des cours de dessin furent fondés à l'école des gardes de la marine ². Cette école, dont la création remonte à 1672, fut supprimée en 1793. Reconstituée plus tard, sous la dénomination d'école des élèves ou aspirants de marine, elle fut transférée, en 1824, dans un port de l'Océan. Un cours de dessin avait également été établi à l'école d'hydrographie ou de navigation, école instituée, au port de Toulon, en 1681, et que, dans une ordonnance de janvier 1639, Louis XIII avait déjà promis de créer ³.

En 1738, Joseph de la Rose, frère d'Alexandre, abandonna l'atelier de peinture lorsqu'il fut fait « maitre à dessiner » à l'école des gardes de la marine ⁴. Plus tard, en 1782, on nomma trois professeurs à cette école, pour exercer en même temps ; Laurent Julien, qui s'y trouvait depuis plusieurs années, fut fait premier maître ; Favel obtint le grade de deuxième maître, et Barnouin celui de troisième maître. L'école des gardes ou élèves de la marine ayant été supprimée en 1793, lorsqu'on la rétablit, ce fut de Clinchamp qui obtint, au concours, la place de professeur de dessin, poste qu'il conserva jusqu'en 1824, année du transfert de cette école dans un autre port. En 1775, Gilbert, maître sculpteur entretenu de l'arsenal, avait été chargé en outre d'enseigner le dessin à l'école d'hydrographie ou de navigation ⁵, où d'autres professeurs lui ont succédé jusqu'à nos jours ⁶.

ans moins deux mois lorsqu'il fut porté sur les contrôles de l'atelier comme « apprenti appointé ».

En 1681, dans deux adjudications d'ouvrages de sculpture, on rencontre le nom de *Bernard Taureau* (dit, plus tard, B. Toro), qui, né en 1672, avait au plus dix ans. Si son nom se trouve avec d'autres noms d'ouvriers, c'est qu'il était apprenti.

¹ Voy. V. BRUN, *ouvrage cité*, p. 148.

² Voy. BRUN, *Documents sur la marine de Toulon*, p. 102.

³ Voy. BRUN, *ouvrage cité*, p. 104.

⁴ Voy. BRUN, *Notice sur la sculpture navale*, p. 148.

⁵ Voy. BRUN, *ouvrage cité*, p. 108.

⁶ Les premiers professeurs de dessin à l'école d'hydrographie, de même que

Par une ordonnance du 13 novembre 1822, il fut créé une école d'artillerie de marine au port de Toulon. Un professeur de dessin (?) et de fortification fut attaché à cet établissement. La salle de dessin était vaste et bien éclairée¹.

On ne fut jamais au dépourvu de bons professeurs dans les écoles d'art de la marine. Il en fut de même pour les modèles. En 1828, sous les maîtres de Brun et de Hubac, le modèle vivant, ordinairement choisi parmi les galériens, posait encore dans une salle spéciale (dite l'Académie) de l'atelier de sculpture, où se trouvait une collection de *plâtres* moulés sur l'antique, et dont les murs étaient couverts de sculptures en bois, de ronde bosse et de bas-reliefs, de l'époque de Puget, et provenant des vaisseaux et des galères².

ÉCOLE DE LA VILLE

Nous n'avons vu nulle part que des cours de dessin aient existé dans le collège fondé en 1605 par la ville, et que dirigèrent de 1625 à 1789 les Pères de l'Oratoire. De 1789 à 1795, le palais épiscopal fut le siège de plusieurs établissements; le 4 septembre 1790, il fut occupé, à la suite d'un décret, par l'administration départementale, qui y tint ses séances jusqu'au 17 décembre 1793. En 1803, la totalité de ce bâtiment fut cédée à la Ville par le gouvernement, et, la même année, le sous-préfet s'installa avec ses bureaux dans une partie de l'édifice, où se trouvait établie, depuis 1795, l'École centrale, substituée à l'ancien collège, situé, dès 1635, sur l'emplacement occupé par le palais de justice actuel. En 1810, l'Université, sur ses réclamations, obtint la propriété de l'an-

ceux de l'école navale, nous sont inconnus. On trouvera plus loin les noms des artistes qui succédèrent à Gilbert dans les fonctions de professeur de dessin à l'école d'hydrographie.

¹ *L'Hermite toulonnais*, vol. in-16.

² Le modèle vivant avait été supprimé dans l'atelier de peinture.

On rencontre des dessins de figures nues, dites *académies*, remontant au dix-septième siècle; elles sont au crayon rouge de sanguine, et faites sous l'inspection de Puget; ce qui se reconnaît au style. On n'a pu utiliser les galeries comme modèles, qu'à partir de 1682, année où, d'après l'archiviste Henry, vinrent définitivement à Toulon. Avant cette date, le poste des galères se trouvait à Marseille.

cien palais épiscopal occupé par le nouveau collège, qui, depuis quelques années, avait remplacé l'École centrale¹.

Laurent Julien, ancien premier maître de dessin à l'École des gardes de la marine, supprimée en 1793, a été professeur à l'École centrale, puis au collège, malgré le peu d'importance de ce dernier établissement renaissant, qui, en 1808, n'avait encore que six classes, de la sixième à la rhétorique inclusivement, ces six classes étant faites par deux professeurs et le directeur. A Julien succéda Seymat, qui, peu après, fut remplacé par Leydet. A son tour, ce dernier abandonna son emploi pour occuper un poste plus avantageux. On dit que, en 1854, il était, quoique très-âgé, professeur de dessin au lycée de Nantes. Comme on voit, les professeurs d'art n'exerçaient pas longtemps au collège ; le dessin étant facultatif, les élèves s'y trouvaient en si petit nombre que la somme d'un franc par mois, exigée de chaque élève pour cette étude, ne compensant pas suffisamment le temps donné par le professeur, l'emploi de maître de dessin était bien vite délaissé. En 1822, la direction des cours de dessin fut confiée à Pierre Létuaire, qui a occupé sa chaire pendant quarante-cinq ans, c'est-à-dire jusqu'en 1867, année où il prit sa retraite, et où le collège fut érigé en Lycée.

La salle de dessin du collège communal était ornée de quelques tableaux et dessins de maîtres. En 1850, on y voyait, entre autres œuvres d'art, deux grandes aquarelles représentant l'intérieur de Saint-Pierre de Rome et le Vésuve en éruption ; deux grands dessins, à la plume et lavés, où se trouvait un grand nombre de personnages, et attribués, à tort, croyons-nous, à P. Puget ; deux tableaux d'architecture, peints à l'huile ; un grand tableau de marine signé de la Rose, etc. On y trouvait aussi une petite collection de figures en plâtre.

En 1835, M. Curel, à la fois littérateur et dessinateur, fonda une école primaire supérieure municipale, dont il fut nommé le directeur. La même année, il établit dans cette école, située dans une maison particulière de la rue Lafayette, des cours de dessin, et, en 1845, un cours pour les adultes. Au commencement, les

¹ Voy. *Promenades dans Toulon*, par H. VIENNE, ancien archiviste de la Ville. d. in-18, année 1840.

classes de dessin furent dirigées par M. Curel, de concert avec Létuaire. Ce ne fut que quelques années plus tard que ce dernier devint maître titulaire des cours de dessin des écoles primaires municipales. En 1867, après que Létuaire eut pris sa retraite, le poste de professeur titulaire de ces cours fut occupé par Décoreis, adjoint à professeur depuis plusieurs années. Vers 1876, l'enseignement du dessin fut organisé dans les écoles primaires des faubourgs; M. Bonny, professeur adjoint depuis un certain temps aux écoles de la ville, fut chargé de cet enseignement dans les classes de garçons, et mesdemoiselles Alexandrine G... et Aglaé R... dans celles des filles.

En 1858, une Académie de dessin avait été fondée par quelques artistes et amateurs réunis en société. Au moyen de cotisations versées par les membres de l'association, parmi lesquels se trouvaient quelques officiers et un ingénieur de marine, il fut possible de faire face aux dépenses d'entretien du modèle vivant qui posait tous les jours dans une mansarde de l'ancien musée. Ce local étant devenu insuffisant, l'Académie fut transférée dans une salle de la Fonderie, que l'Administration maritime avait, à titre gracieux, mise à la disposition des sociétaires. Des dissensions étant survenues entre les membres fondateurs, quelques-uns se retirèrent. Ils furent bientôt suivis de plusieurs officiers, membres fréquentants, appelés à naviguer par le tour d'embarquement. Par suite de cette désertion, les cotisations des membres restants étant devenues insuffisantes pour subvenir à tous les frais, ladite Académie prit fin, après environ un an et demi d'existence.

Sous le ministère Duruy, en 1868, il fut créé des cours d'enseignement secondaire, destinés à compléter les études de la jeune fille. Parmi les matières du programme se trouvait le dessin d'imitation et d'ornement. L'inauguration de ces cours, à Toulon, eut lieu le 28 février 1868, dans une salle du Musée, sous la présidence du recteur de l'Académie. Parmi la nombreuse assistance, on remarquait le préfet maritime, le préfet du Var, les autorités civiles de la ville, etc.¹. Le cours de dessin, dirigé par le professeur du Lycée, fut suivi avec autant d'assiduité que les autres cours, égale-

¹ *Allocution prononcée par M. le Recteur. (Aix, 1868. 8 p. — Extrait du Journal de Toulon.)*

ment faits par des professeurs de cet établissement. Au bout de deux ans environ, le nouvel enseignement fut arrêté par les circonstances que l'on connaît.

Une commission municipale des Beaux-Arts, nommée en 1861, demanda, l'année suivante, à la suite de la séance du 18 avril, et après élaboration de programmes, la création d'une école de dessin analogue à celles depuis longtemps fondées dans la plupart de nos grandes villes. La même question fut mise à l'ordre du jour le 25 du même mois. Dans une réunion du 19 octobre 1864, on revint sur la nécessité de créer une école de dessin, mais, comme précédemment, les démarches faites n'aboutirent pas. La commission autorisa alors l'ouverture, le soir, de cours gratuits de dessin pour les ouvriers ; mais ces cours, faits par un peintre non salarié, n'eurent qu'une courte durée, bien qu'après une visite faite à ces cours, la même commission eût, dans sa réunion du 19 janvier 1865, exprimé que lesdits cours pourraient contribuer à la fondation d'une école municipale gratuite de dessin, analogue à celle qui déjà avait été l'objet de ses délibérations. Dans la séance qui eut lieu le 17 juin 1865, la commission des Beaux-Arts s'occupa de l'établissement d'une « École de Beaux-Arts », pareille création entrant dans le plan général des institutions dont le maire (M. Audemar) désirait voir doter la ville de Toulon¹. C'est tout ce qui sortit des nombreuses réunions tenues par cette commission officielle, c'est-à-dire qu'il n'en résulta que de bonnes intentions, le Conseil municipal étant, paraît-il, resté sourd à toutes ses propositions.

Une Société, dite des Beaux-Arts, fut fondée le 15 novembre 1872. Un vaste local, situé dans la rue de la Comédie, fut pris en location. Sur l'initiative de son fondateur et président, M. Mathieu, officier d'administration de la marine, à la fois poète et musicien, des cours de dessin et de musique furent organisés, et confiés à des artistes capables et désintéressés. Des séances musicales eurent lieu hebdomadairement, et quelques concerts, auxquels assistaient de droit les familles des souscripteurs, y furent donnés. Un an et

¹ Arch. comm., série R. de l'inventaire supplémentaire. Grand in-folio (registre) d 128 pages, dans lequel se trouvent les minutes des délibérations et rapports de la Commission municipale des beaux-arts ayant fonctionné de janvier 1862 jusqu'au milieu de 1868.

deux ans après sa fondation, le 1^{er} juin 1874 (sous un nouveau président), la Société des Beaux-Arts ferma ses portes ; et, le 20 juin de la même année, tout le mobilier fut vendu au profit des pauvres¹.

Peu après, plusieurs jeunes artistes et amateurs formèrent une association, sous le titre d'Atelier des Beaux-Arts, dans le but de dessiner. Au moyen de cotisations versées par les membres fondateurs, les membres honoraires et les membres fréquentants, cette institution a pu se maintenir et prospérer.

CONCLUSION.

Les cours de dessin créés, en 1835, par M. Curel, dans les écoles primaires, et que M. Létuaire avait été chargé de diriger, subsistent toujours ; et, en outre, un grand développement a été donné à l'enseignement du dessin dans la nouvelle école *Rouvière*, école primaire supérieure. Parallèlement à ces cours, d'autres cours d'art, publics et gratuits, ont lieu, le soir, pendant la saison d'hiver, à l'Atelier des Beaux-Arts, dont il vient d'être parlé, et qui depuis deux ans reçoit des subsides de l'État, la Ville contribuant à cette fondation par la fourniture du local et du luminaire. M. Bonny, professeur de dessin au Lycée, a été un des fondateurs de ces derniers cours, qu'il dirige aujourd'hui.

De toutes les écoles de dessin créées par la marine, une seule, celle située dans la ville, dans les anciens bâtiments de la « Fonderie royale », a survécu de quelques années seulement à l'atelier-école de sculpture, dernier refuge des arts dans le port ; elle a été supprimée en 1876, année où le professeur a été mis à la retraite, par suite de la limite d'âge.

Il y a une soixantaine d'années, l'« école de dessin de la Fonderie » était très-suivie ; il suffisait pour y être admis d'être apprenti dans l'arsenal ou d'avoir un lien quelconque de parenté avec un employé de la marine ; elle était, par conséquent, ouverte à presque tous les enfants de la ville. Ce qui n'empêchait pas les ateliers-écoles privés, tenus par des peintres, d'être très-fréquentés par la jeunesse.

¹ Extrait des documents communiqués par le président Mathieu.

Si depuis quelque temps il n'en est plus ainsi, c'est qu'au commencement de notre siècle, le souffle de Puget et l'auréole de gloire de son école, école alors encore dignement représentée par l'atelier, plus que bicentenaire, de sculpture du port, entretenaient l'amour des arts parmi les Toulonnais, tandis que de nos jours, le grand sculpteur et son école s'effacent de plus en plus du souvenir de la plupart d'entre eux, et, par suite, la fibre artistique de notre jeune génération ne vibre que très-faiblement. Cet abandon des études d'art, après la sortie de l'école secondaire ou primaire, est très-regrettable, surtout au point de vue des industries artistiques¹.

TABLE CHRONOLOGIQUE DES PROFESSEURS D'ART

ÉCOLES DE LA MARINE

Atelier de la sculpture.

- 1640-1668. LEVRAY (Nicolas).
 1668-1679. PUGET (Pierre), ROMBAUD-LANGUENU et TURREAU (Pierre)².
 1679-1686. ROMBAUD-LANGUENU.
 1686-1689. VEYRIER (Christophe).
 1689-1718. ROMBAUD-LANGUENU.
 1718-1731. TURREAU (Bernard), dit TORO.
 1731-1760. MAUCORD (Jean-Lange), dit LANGE.
 1760-1789. GIBERT.
 1789-1792. MICHEL (Joseph).
 1792-1831. BRUN (Félix) et HUBAC, 1820-1830.
 1831-1845. DUBÈS.
 1845-1872. BONNIFAY.

¹ Le goût des ornements en fer forgé s'est conservé à Toulon. On y trouve, outre plusieurs ateliers où se font des travaux de serrurerie d'art, des établissements où s'exécutent des sculptures sur bois, sur marbre, et des peintures décoratives. Il y a aussi plusieurs fonderies et quelques fabriques de meubles riches.

² Depuis Puget, tous les maîtres sculpteurs ou peintres, nommés par le Roi, ont été entretenus, c'est-à-dire dans une position stable. Sous la maîtrise de Puget, il y eut en même temps trois maîtres entretenus, Puget étant maître en chef, avec une paye trois fois aussi forte que celle de chacun des deux autres maîtres. Les maîtres entretenus étaient ordinairement appelés « sculpteurs ou peintres du Roi ». Après 1789, ils ne prirent plus que le titre de maître sculpteur de la marine.

Atelier de la peinture.

- 1663-1687. DE LA ROSE (Jean-Baptiste, *premier*).
 1687-1738. DE LA ROSE (Pascal).
 1738-1740. DE LA ROSE (Jean-Baptiste, *second*).
 1740-1760. LHERMITTE.
 1760-1767. ARNAUD.
 1767-1789. DOUMET (Gaspard).
 1789-1792. MICHEL.
 1792-1831. MARQUISAN.
 1831-1842. BRUN (François).
 1842-1844. GARNIER.

École des gardes ou élèves de marine.

- 1683-1738. ... (Les professeurs nous sont inconnus.)
 1738- . DE LA ROSE (Joseph-Antoine).
 1778-1793. JULIEN (Laurent).
 1782-1793. FAVEL et BARNOUÏN (avec Julien comme premier maître).
 1793-1814. ... (L'école est supprimée.)
 1814-1824. CLINCHAMP (Victor DE). (En 1824, l'école fut transférée dans un autre port.)

École d'hydrographie ou de navigation.

- 1681-1775. ... (Les professeurs nous sont inconnus.)
 1775-1789. GIBERT.
 1789-1816. BERTULUS (Évariste).
 1816-1848. SÉNÉQUIER.
 1848-1876. CAUVIN.

ÉCOLES DE LA VILLE.

École centrale, Collège et Lycée.

- 1795-18 . JULIEN (Laurent), professeur à l'école centrale, puis au collège.
 18 -18 . SEYMAT, professeur au collège.
 18 -18 . LEYDET, professeur au collège.
 1822-1867. LÉTUAIRE, professeur au collège.
 1854-1885. GINOUX.
 1878-1887. GUIPON.
 1885-1887. BONNY.

Cours d'enseignement secondaire des filles.

1868-1870. GINOUX.

1885-1887. BONNY.

Écoles primaires.

1835-1867. LÉTUAIRE.

1867-1887. DÉCOREIS.

1869-1885. BONNY.

1876-1887. ALEXANDRINE B. (madame), née G.

1877-1887. AGLAÉ R. (mademoiselle).

1885-1887. JOLLY.

Ch. GINOUX,

Membre de l'Académie du Var, à Toulon,
Correspondant du Comité.

XVI

LA BASTIDE DE PIERRE PUGET

A OLLIOULES¹

(TEXTE ET PLANS.)

L'auteur, en 1668, des plans grandioses de l'agrandissement et des embellissements de Marseille, et, à la même époque, de ceux non moins magnifiques de l'arsenal de Toulon et du mur de clô-

¹ Dans sa monographie sur Pierre Puget (in-16, 2^e édition. — Paris, Didier et C^o, éditeurs), Léon Lagrange a publié l'inventaire des biens de l'illustre sculpteur, qui fut dressé après son premier testament en date du 11 septembre 1694, testament que révoqua un autre acte testamentaire fait le 29 novembre de la même année, trois jours avant sa mort, et enregistré le 28 décembre suivant. Dans cet inventaire, il est parlé d'une maison construite par Puget dans le jardin de Jeanne Jourdanis, femme de François Puget, son fils. Dans son livre, p. 294, Lagrange fait mention de ce jardin, situé à Ollioules, et avoue n'avoir pu trouver son emplacement. Plus heureux que lui, nous avons découvert, guidé par les cadastres de cette localité, l'ancienne propriété rurale de la famille Puget. La maison est désignée sous le n^o 666, dans le dernier plan cadastral (section A) qui remonte à 1829. C'est le 28 novembre 1885 que, en compagnie

ture du cap Cepet ¹, après avoir fait élever, d'après ses dessins, et pour le compte de la marine, le superbe bâtiment de l'Étuve (1669), se fit construire, vers 1673, un bel hôtel en face de la maison de ville, qu'il avait illustrée, quatorze ans auparavant, par ses fameuses *Cariatides*.

Dans le même temps, il fit bâtir aux abords du riant village d'Ollioules, distant de 8 kilomètres de Toulon, une bastide ou maison de campagne sur un sol de jardin arrosable, appartenant à Jeanne Jourdanis, que son fils François venait d'épouser ². Ce ne fut qu'après avoir acquis, de ses propres deniers, trois autres jardins qui quadruplèrent la surface du premier, que Pierre Puget fit construire par Barrin, maître maçon d'Ollioules, ladite bastide, ou « maison propre au ménage », ainsi qu'il est dit dans un des cadastres de cette commune.

Contre son habitude, le grand artiste sut, dans cette circonstance, ployer son génie. Il se résigna à ne prendre pour règle que l'économie et l'utilité, sans exclusion, pourtant, de la solidité; à peine s'il toucha à l'art par les grandes lignes et la disposition des principales parties; en sorte que sa maison des champs est, à l'extérieur comme à l'intérieur, entièrement dépourvue du moindre ornement.

DESCRIPTION.

Le plan du bâtiment est un rectangle de 7^m,30 sur 5^m,50 de côté. Les murs ont 0^m,60 d'épaisseur à leur base ³.

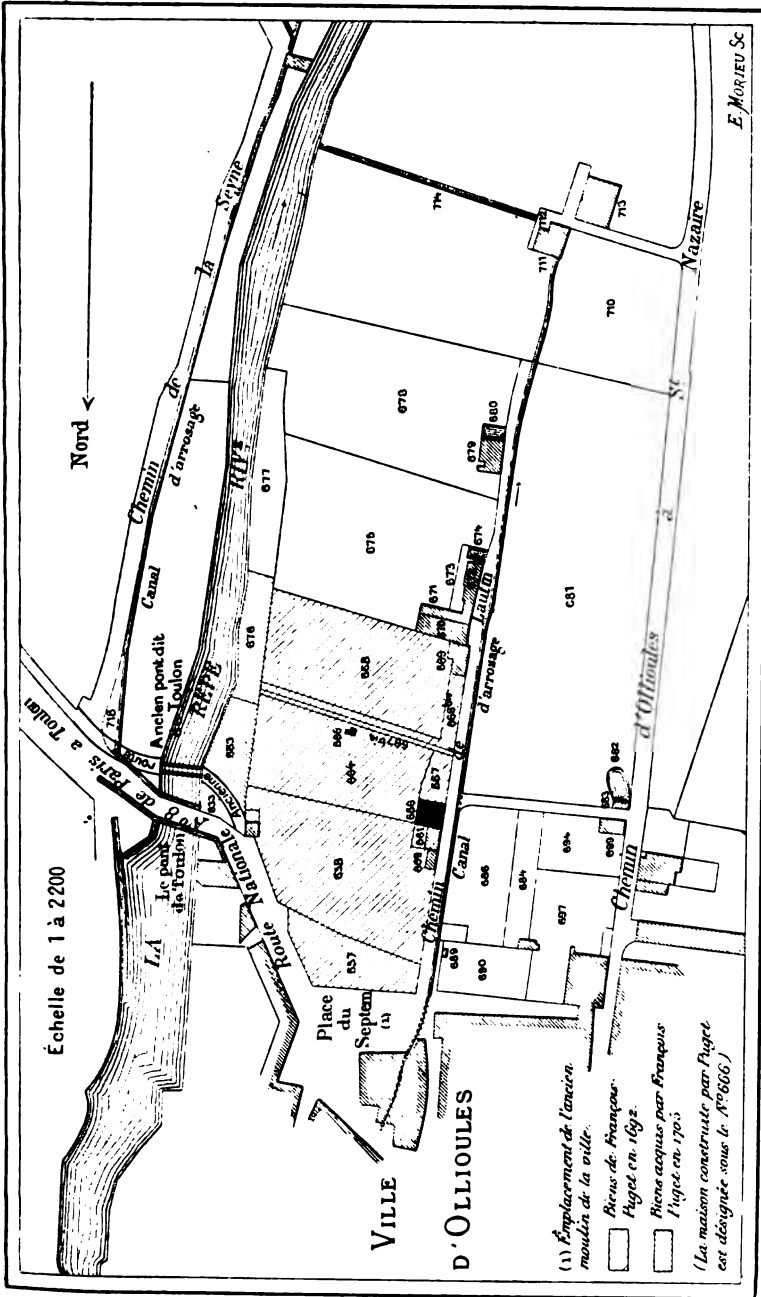
La façade principale, en pignon et visant à l'est, mesure 7^m,30 de largeur et 8^m,50 de hauteur. Elle est, ainsi qu'au rez-de-chaussée, percée, aux deux étages, de trois baies. Toutes les fenêtres sont disposées symétriquement, excepté la porte s'ouvrant sur cette façade, qui n'est pas sur l'axe médian, à cause d'un mur de refend divisant en deux pièces ledit rez-de-chaussée, qui, en sous-sol, en

de M. Ferlin, conducteur des ponts et chaussées, alors en résidence à Ollioules, nous avons compulsé les registres cadastraux, dont le plus ancien date de 1692, année où Pierre Puget était encore en vie.

¹ Ce mur de défense devait être orné d'un ordre d'architecture.

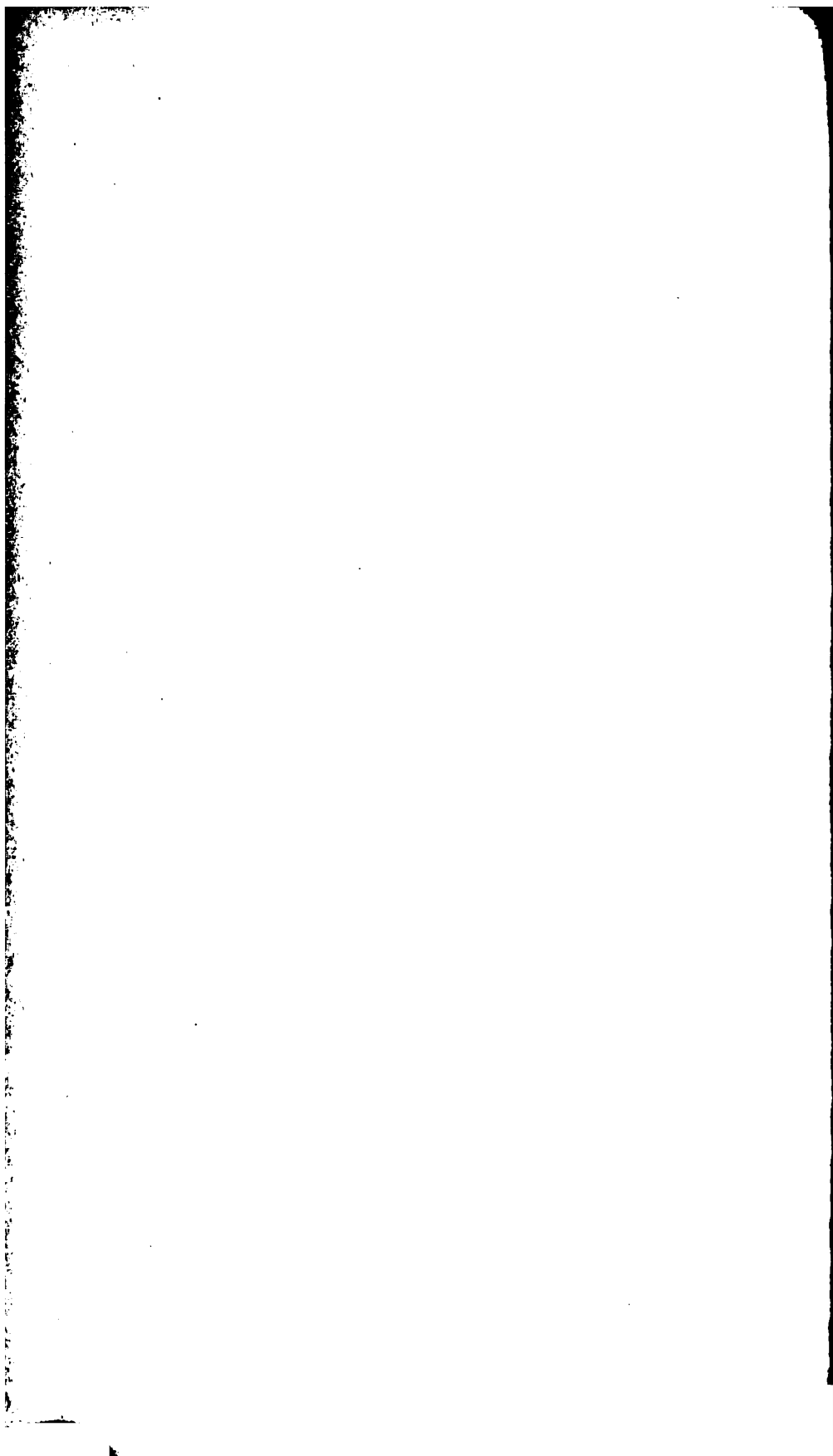
² Voy. planche I.

³ Voy. planche II.



LA BASTIDE DE PUGET
ENPLACEMENT.

E. MORIEU SC



contre-bas de 0,™50 du terrain, a dû servir de cellier et de magasin.

Sur chacune des deux façades latérales, on voit, au rez-de-chaussée, vers l'extrémité est, une fenêtre ayant un peu plus de largeur que de hauteur, comme celles de la façade principale qui se trouvent au même niveau. Toutes ces fenêtres ont très-peu de hauteur à cause du plancher disposé très-bas, et sont destinées, surtout, à l'aération de cette partie de la maison, très-humide à cause du canal d'arrosage public qui est en contre-haut, et très-près de là.

A l'extrémité ouest de la façade latérale sud, on rencontre la porte d'entrée du premier étage, auquel on accède par un escalier extérieur composé de dix marches seulement, chaque marche n'ayant environ que 15 centimètres en élévation. Sur la façade postérieure, qui se trouve sur le chemin de Lautin, existe une grande fenêtre qui servait à introduire le foin dans le grenier, situé au deuxième étage.

Au sud, se voit, attenante à la maison, une *régale* ou terrasse avec parapet surmonté de trois piliers en maçonnerie, destinés à supporter une treille. Cette terrasse, adossée contre le mur d'enceinte longeant le jardin à l'ouest, et dont la plate-forme est à 1™,25 au-dessus du terrain, a 5™,58 de longueur sur 2™,00 de largeur, et l'on y parvient par l'escalier dont il vient d'être parlé. Cet escalier, assez large, a deux montées en retour d'équerre¹, et chaque montée est composée de quatre marches, dont une formant demi-palier ou repos. Deux autres marches, dont la supérieure sert de palier, sont disposées à l'angle de la terrasse où se trouve la porte donnant accès aux premier et deuxième étages. Au sud de la terrasse, il y a un puits.

L'extrémité de la couverture ou toit, formée de tuiles et de briques, et en saillie sur le pignon de la façade principale, ressemble aux deux corniches rampantes d'un fronton. Cette partie saillante du toit, à laquelle on a ajouté supérieurement une pente, se continue sur les autres faces du bâtiment, en s'arrondissant aux quatre angles. Ce n'est guère que dans cette partie de la toiture qu'on découvre une certaine recherche d'ornementation.

La bastide Puget, à part quelques modifications apportées dans

¹ Depuis plusieurs années, on a déplacé la première montée; ce que nous a appris le propriétaire actuel. La disposition primitive est celle qui se voit dans le plan.

la distribution intérieure, et la diminution, en hauteur, des fenêtres du premier étage, nous semble être restée telle qu'elle était lors de sa construction. Les planchers ne paraissent pas avoir été refaits, et le crépi extérieur des murs est, croyons-nous, le crépi primitif. Quant à la cuve à vin, nous n'avons pas trouvé sa trace. L'ancienne porte d'entrée de la propriété ou jardin ayant appartenu à Jeanne Jourdanis existe encore et est située sur le chemin de Lautin. Elle a son encadrement en pierres d'appareil réglé, mais sans saillie, et l'arête de son plein cintre est biseautée.

Le jardin agrandi par Pierre Puget appartient actuellement à M. Carvin, jardinier. Il confronte, à l'ouest, l'ancienne route d'Ollioules à Saint-Nazaire, ou chemin de Lautin; au nord, l'hôtel Trotabas¹.

PREUVES

Extrait de l'inventaire des biens de Pierre Puget (1694).

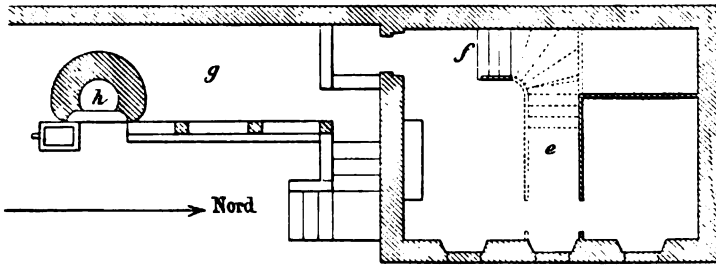
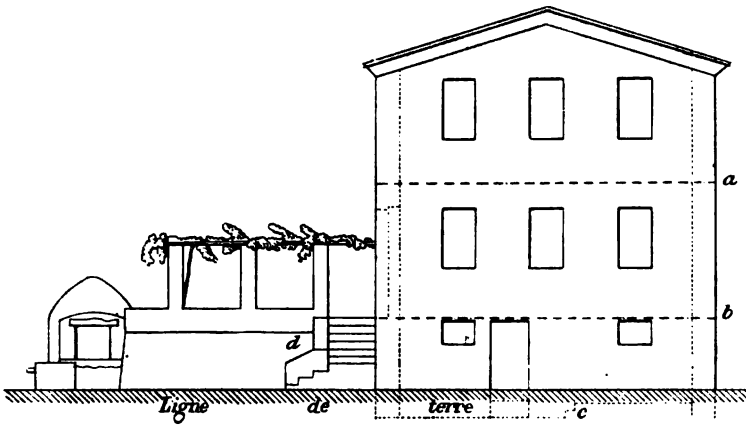
« Suit l'inventaire sy devant du sieur Pierre Puget, dettes payées qu'il incorpore dans ses biens, scavoir du jardin d'Olieules (Ollioules).

« Payé aux R. P. de l'Oratoire du mesme lieu, six cens livres, acte riere M^e Marthely, notaire du mesme lieu. A M^e Collin, tailleur dabit du mesme lieu d'Aulieule, mesme notaire². A la vefve (veuve) Fournix, pour mesme jardin, cent cinquante livres, quittance faicte M^e Brémond notaire à Toulon, à la halle³. Payé à M^e Barin d'Aulieule, maitre masson, pour avoir fait un bastiment au même jardin, acte fait riere M^e Gorely, notaire

¹ Dans quelques années la bastide du grand sculpteur aura disparu. M. Carvin, son propriétaire actuel, est dans l'intention de la transformer, à l'extérieur comme à l'intérieur. Il se propose de mettre les planchers et le toit au même niveau que celui des planchers et du toit d'un bâtiment moderne qui est adjacent à ladite bastide; en sorte que de cette habitation champêtre il ne restera rien. Nous pensons qu'il serait possible de conserver intact l'extérieur de ce petit édifice, rendu précieux par les souvenirs qu'il rappelle.

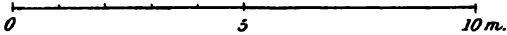
² Les minutes de M^e Marthély, notaire à Ollioules, qui a fait les actes de vente de ces deux jardins, n'existent plus.

³ La minute de la quittance de cent cinquante livres faite, en décembre 1678, par la veuve Fournix, « alors en possession de mari », chez M^e Brémond, ne se trouve pas dans le registre de cette année, dont les derniers feuillets manquent; mais il en est fait mention dans le répertoire. (Chez M^e Bertrand, notaire, successeur de M^e Thouron.)



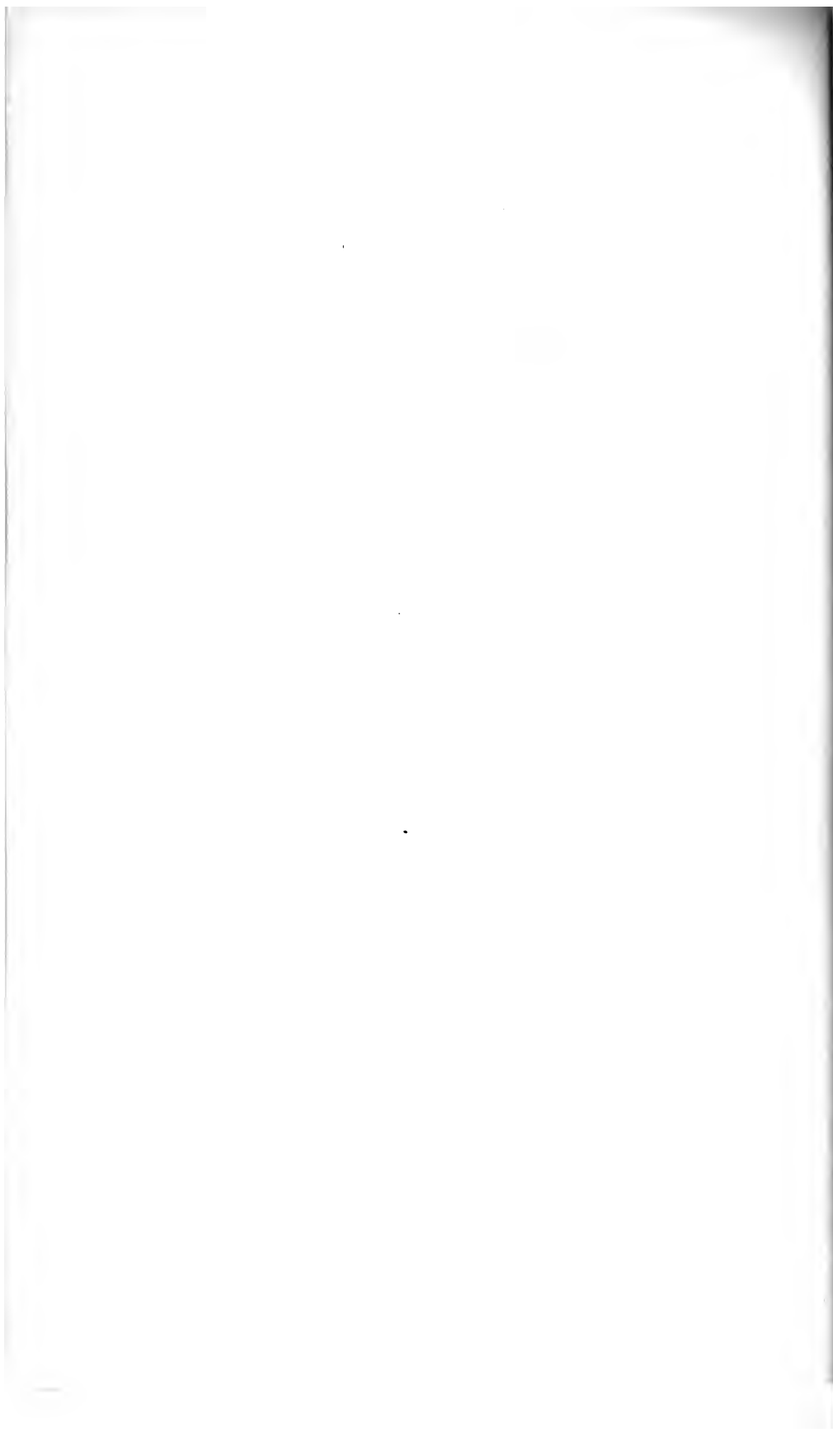
- | | |
|---|---|
| <i>a Niveau du sol du 2^e étage</i> | <i>e Premier étage</i> |
| <i>b Niveau du sol du 1^{er} étage</i> | <i>f Escalier conduisant au 2^e étage</i> |
| <i>c Niveau du sol du rez-de-chaussée</i> | <i>g Régale ou terrasse</i> |
| <i>d Niveau du sol de la régale ou terrasse</i> | <i>h Puits</i> |

Échelle de 6 mill. pour mètre



LA BASTIDE DE PUGET

DÉTAILS.



à Tholon, pour le prix de sept cens livres de ses mains, avant de fermer tous matériaux, ce quy sera estimé¹. »

(Léon LAGRANGE, *Pierre Puget*, 2^e édition, p. 317.)

Extrait du second testament de Pierre Puget (1694).

« Dadvantage ledit testateur lègue à demoiselles Paule et Magdeleine Puget. ses petites filles, filles dudit sieur François Puget, les deux mille cinq cents livres, plus ou moins, que ledit testateur a de prendre sur l'héritage de deffunte Jane Jourdanis leur mère pour les avoir payées à sa descharge en acquittement de ses deptes passives pour affranchir le jardin d'icelle situé au teroir du lieu d'Ollioules, et pour réparation (agrandissement du jardin et construction de la bastide) qui ont été faites au mesme jardin, pour être ladite somme léguée auxdites demoiselles Puget payée par les hoirs de ladite dame Jourdanis au mariage d'icelles, et jusques alors elles en retireront les interest des hoirs de ladite dame Jourdanis à une cote proportionnée à ce qui rend ledit jardin sellon la liquidation qui en sera faite, lesquels interest seront payés annuellement et enfin de chacune année à compter de la mort dudit testateur. . . »

(Les signataires de ce testament sont :

P. PUGET; JACOIMO MAZETY; F. BERNARD;
F. CARAVAQUE; L. BOYER; P. FEISSOLLE;
Jean-Baptiste FALCHOU; G. GAMEAU;
REYNIER.)

Enregistré au greffe 13, à Marseille, le 28 décembre 1694.

(Léon LAGRANGE, *Pierre Puget*, 2^e édition, p. 321 et suivantes.)

Extrait des cadastres de la commune d'Ollioules (Var).

En 1692, François Puget possédait, à Ollioules, un jardin et sol de bastide; le cadastre de 1692 porte, en effet, au folio 297 :

« Les biens du S^r François Puget, de Marseille.

« Primo, tient led^t S^r François Puget, un jardin et sol de bastide, au

¹ Dans les minutes de M^e Garelly (M^e Brest, notaire, dernier successeur), qui s'arrêtent à l'année 1675, nous n'avons pu découvrir la quittance de paiement des sept cents livres faite par Barrin, maître maçon.

Les différents documents qui sont tombés sous notre main nous permettent d'avancer que François Puget épousa Jeanne Jourdanis au plus tard en 1670. Nous venons de voir que Barrin fut payé avant la fin de 1675.

cartier de Lautin, confronte, du levant, pred des hoirs du S^r Honoré Vitalis ; de midi, jardin des heoirs du S^r Joseph Martelli ; de ponent, le chemin de Lautin ; de trémontane, le mollin de la ville ; estimée à livres petites septante deux. »

En 1705, François Puget acquit un terrain attenant au jardin désigné ci-dessus. Le même cadastre de 1692 porte, en réalité, au même folio 297 :

« Plus tient led^t S^r Puget, sur le fort des hoirs de sieur Honoré Vitalis, un pred et figuière, situé au terroir de ce lieu, cartier du pont de Toulon ; confronte, de levant, *la Rèpe* (petite rivière ou torrent), de midi, jardin de madame de Gouson¹ ; de ponent, jardin dudit S^r Alliorant², et, de trémontane, ledit pont de Toulon ; qu'il a acquis desdits hoirs, par acte notarié, estimée à livres petites six et demi, et charge, le dix-huit janvier 1705. »

En 1718, François Puget³ possédait toujours les mêmes terrains, ainsi qu'il résulte du cadastre de cette époque, folio 202, où les deux biens ci-dessus sont réunis comme suit :

« S^r François Puget, sculpteur (sic) de Marseille⁴.

« Primo, tient led^t S^r François Puget, le sol d'une bastide, jardin arrosant, clos de murailles et arbres, au quartier de Lautin, confrontant, du levant, *la Reppe* ; du midi, madame de Gaussoin ; du ponant, le che-

¹ Madame de Gouson a remplacé J. Martelli ou ses hoirs.

² Ce jardin est au delà du chemin de Lautin et du canal d'arrosage.

³ François Puget étant mort en 1707, il faut lire « la famille de François Puget ».

⁴ Nous espérons trouver l'acte de mariage de François Puget dans les registres de l'état civil d'Ollioules, ce qui, probablement, nous eût renseigné sur le lieu de sa naissance, jusqu'ici inconnu ; mais nos recherches n'ont pas abouti. Nous n'avons pas été plus heureux à Toulon, où la collection de ces registres n'est complète qu'à partir de 1673. En désespoir de cause, nous avons fait prendre des renseignements à la mairie du Revest, où, en 1648, un Puget était intendant de la *Poudrerie* appartenant à la ville de Toulon, et il nous a été répondu que les archives de cette époque n'existent plus.

Pierre Puget s'étant marié à Toulon le 8 août 1647 (arch. comm., série GG, registre des mariages de 1647 à 1667), son fils a pu naître l'année suivante. Ce dernier dut se marier en 1670. Jeanne Jourdanis, qu'il épousa, figure comme témoin dans deux actes de baptême de l'état civil d'Ollioules (1668-1669), et la signature Jeannè Jourdanis. On trouve dans le registre de l'année 167 p. 163, de la paroisse Sainte-Marie de Toulon : François Puget, « fils de François », est décédé en âge d'innocence le 10 juillet 1671, etc.

min et valat de l'arrosage ; et, de trémontane, le grand moulin à huile de la communauté ; alivré à soixante huit petites. »

Le cadastre de 1730 sépare encore les deux biens acquis successivement par François Puget, et les porte comme suit, au folio 158 :

« Les biens de monsieur François Puget, de Marseille.

« 1^o Tient bastide, jardin attenant au village, arrosant, complanté d'orangers, arbres fruitiers, au quartier de Lautin ; confronte, du levant, son jardin restant ; de midi, S^r Joseph Martelly ; de couchant, le chemin ; de septentrion, le grand moulin ; de 1392 cannes, coté 2233 livres, alivré petites septante quatre, un dixième ¹.

« Plus, un jardin potager, au même quartier, séparé de son autre jardin par la muraille ; confronte, du levant et midi, la rivière ; de couchant, son grand jardin ; de septentrion, le pont allant à Toulon ; de 135 cannes, coté 135 livres, alivré petites 4 et demi ². »

Ce cadastre porte, sur la marge du folio 158 : « Vendu à Joseph-Emeric, le jardin ci-contre et au-dessous sur son fort. »

Le cadastre suivant est de 1790. Donc, les biens de Puget furent vendus, par sa famille, dans l'intervalle de 1730 à 1790.

Ce cadastre de 1790 porte, en effet, sur le compte de Joseph Emery, n^o 34, section F des cotes du Plan, les biens que possédait antérieurement Puget. Voici l'indication donnée par ce registre :

« Joseph Emery, jardinier ; confronte, du levant, le lit de la rivière ; du midy, Lardier ; du couchant, M. Martelly, et, du septentrion, le Septem.

« Un jardin, partie en pré, oranger, arbres fruitiers et muriers ; une maison propre au ménage ; une cuve vinaire sans étage ; 2 loges à cochon et un régal. 150 cannes, tout en jardin. »

Le cadastre qui vient après est de 1829. C'est le dernier qui ait été fait. Sur ce cadastre, les biens que possédait Puget sont désignés comme suit :

¹ Bastide construite par Pierre Puget, dans le jardin qu'il avait agrandi en achetant de ses deniers trois autres jardins situés au nord et au sud du premier, et dont la surface totale était, en 1692, de 5,741 mètres carrés.

² Jardin à l'est du précédent et confrontant la rivière, acquis, en 1705, par François Puget, et dont la contenance, d'après le cadastre de 1829, est de 20 mètres.

BIENS POSSÉDÉS PAR PUGET, EN 1692.

SECTION A.	SURFACE.		
N ^o 657	5 ^m 70	Sol d'auberge.	Trotabas, Joseph-Hipolyte, aubergiste.
658	17,60	Jardin.	Emeric, Jean-Joseph, jardinier.
659	0,11	Sol de maison.	<i>Id.</i>
660	0,25	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
661	0,21	Treillar.	<i>Id.</i>
662	0,18	Maison.	<i>Id.</i>
664	13,10	Jardin.	Emeric, hoirs de Laurent, jardinier.
665	0,06	Maison.	<i>Id.</i>
666	0,54	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
667	1,00	Jardin.	<i>Id.</i>
667 <i>bis.</i>	0,78	<i>Id.</i>	Benoit, J.-J., propriétaire à Toulon.
668	15,50	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
668 <i>bis.</i>	2,00	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
669	0,38	Maison.	<i>Id.</i>
	57 ^m 41		

BIENS ACQUIS PAR FRANÇOIS PUGET, EN 1705.

SECTION A.	SURFACE.		
N ^o 663	4 ^m 40	Jardin ¹ .	Emeric, Pierre, dit Testasse.
676	2,80	<i>Id.</i>	Benoit, J.-J., propriétaire à Toulon.
	7 ^m 20		

Les biens de Puget avaient donc en surface :

1 ^o Acquis avant 1692.	57 ares, 41	} 6 ¹ / ₂ ares, 61 ou
2 ^o Acquis en 1705.	7 » 20	
		<u>6.461 mètres quarrés.</u>

Ch. GINOUX,

Membre de l'Académie du Var, à Toulon,
Correspondant du Comité.

¹ La surface de la parcelle 663, réellement acquise par F. Puget, était seulement de 3^m 40 environ. L'augmentation de surface de cette parcelle tient à la rectification de la route nationale, qui a eu pour résultat d'avancer le pont de la Reppe vers le nord, et d'étendre ainsi la parcelle 663.

Le Grand-Moulin de la commune, dont il est parlé dans les confronts des biens de Puget, a dû être démoli de 1730 à 1790, puisque à cette dernière date ledit moulin est remplacé par le Septem, nom de la place actuelle.

L'hôtel Trotabas, sur la parcelle 657, a dû être construit peu avant 1829.

La maison de Puget est désignée sous le n^o 666, dans le plan cadastra de 1829.

XVII

UN TRIPTYQUE HOLLANDAIS DU SEIZIÈME SIÈCLE

MESSIEURS,

Après vous avoir aux sessions précédentes successivement entretenus des peintures de Boucher et de Huet découvertes par nous dans une gentilhommière des environs de Châteaugontier, après vous avoir fait connaître un précieux reliquaire de Gervais Tressard, l'orfèvre angevin, les peintures de Besnard et les miniatures de Gabriel Raveneau; continuant chaque année nos recherches et toujours désireux de contribuer selon nos forces à augmenter et à compléter l'inventaire des richesses d'art de notre province, nous venons cette année réclamer la bienveillante attention que vous avez tant de fois déjà daigné nous accorder, et vous écrire le plus brièvement possible un triptyque des plus intéressants et des plus rares que Mgr Le Hardy du Marais, évêque de Laval, a fait restaurer à ses frais avant de mourir, et qui a été replacé il y a peu de temps, en guise de retable, au-dessus de l'autel Saint-Jean édifié au chevet de la cathédrale, derrière le maître-autel.

La cathédrale de Laval, à laquelle on fait de très-importantes restaurations depuis quelques années, possède peu d'œuvres d'art, croyons-nous, dignes de vous être signalées; l'étude de la description des restaurations fort habilement conçues et dirigées n'est pas de notre compétence, mais le triptyque qui a été découvert et sauvé de la destruction grâce à ces travaux mérite à tous égards d'avoir l'honneur de vous être spécialement mentionné.

Un tableau que plus d'un connaisseur n'a pas craint d'attribuer à Pierre Aertezen est toujours une œuvre très-rare et très-précieuse, la plupart des peintures de ce maître ayant été détruites par le marteau des iconoclastes en 1566.

A quelle époque l'œuvre qui nous occupe est-elle devenue la propriété de la cathédrale de Laval? Comment, séparée en sept morceaux, privée de sa monture et de son cadre, a-t-elle été employée par des mains ignorantes et coupables dans les grossières boiseries

du dix-septième siècle recouvrant les murs du pourtour du chœur et les piles lourdes et massives qui soutiennent le clocher? Il nous a été impossible de le savoir. M. Louis Garnier (notre collègue de la commission historique de la Mayenne) n'a pas été plus heureux que nous, malgré son zèle, ses recherches intelligentes et la connaissance intime qu'il possède de sa vieille cathédrale.

Comment, encastrés de la sorte, aurait-on pu se douter de la grande valeur et de la réelle curiosité de ces fragments de peinture, utilisés d'une façon si barbare dans ces grossiers lambris posés le long des murs humides de la Trinité?

Enlevés avec le plus grand soin, grâce à l'initiative des architectes chargés de la restauration de la cathédrale, débarrassés et nettoyés de la couche épaisse de poussière et des moisissures qui les recouvraient depuis de si longues années, ces panneaux laissèrent voir des personnages nus ou couverts de riches draperies, aux plis anguleux et rigides comme les statues de cette époque, au milieu de paysages compliqués et de motifs architecturaux qui firent songer tout de suite aux peintures de Van Eyck, d'Albert Durer, et aux œuvres de la célèbre école flamande et hollandaise.

La finesse du travail, la prodigalité de détails, la couleur serrée de grain, lustrée comme de l'émail, indiquaient l'origine et l'époque de cette curieuse peinture.

C'est alors que Mgr Le Hardy du Marais offrit généreusement de faire les frais d'une restauration complète de cette œuvre remarquable; malgré de nombreuses *craquelures*, et la regrettable dislocation en plusieurs morceaux, l'œuvre était complète, et M. Haro jugea la restauration facile, et, avec son talent habituel, il fit revivre les couleurs éteintes sans enlever cette chaude et lumineuse patine, œuvre inimitable des siècles, et reconstitua avec autant de science que de bonheur les détails interrompus par les fentes et les dislocations du tableau.

Remontée sans difficultés sérieuses dans sa forme primitive et trois volets, encadrée dans une moulure sévère, ébène et or d'un style sobre dans le goût de l'époque, l'œuvre du maître revint à son état primitif et fut enviée par de nombreux amateurs qui en offrirent un prix élevé.

M. Rutter de Londres possède une *Décollation de saint Jean-Baptiste* de Pierre Aertzen, longtemps attribuée à Albert Durer.

achetée au mois de mai 1881 à la vente du marquis de Ganay (l'un des sept tableaux provenant de la succession de M. de Pourtalès).

L'examen de cette peinture nous autoriserait à penser que le triptyque de la cathédrale de Laval est bien de la même main et doit être attribué à Aertzen¹.

M. Louis Garnier nous a fait voir dernièrement encore un volet extérieur d'une petite fenêtre du rez-de-chaussée d'une vieille maison adossée en partie à la façade nord-ouest de la cathédrale, un panneau peint de la même époque et du même style que le triptyque ; mais cette peinture mutilée dans ses proportions primitives a subi depuis tant d'années les funestes effets de la pluie et du soleil qu'il ne faut pas songer à la reconstitution ; mais elle nous confirme dans notre pensée, ainsi que d'autres fragments épars retrouvés çà et là dans les vieilles boiseries et lambris, que la Trinité possédait autrefois d'autres peintures de la même époque que celle qui nous occupe en ce moment.

Les épreuves photographiques que nous joignons à cette notice, quoique très-imparfaites, que nous mettons sous vos yeux, vont nous faciliter la description des sujets peints par l'artiste hollandais.

Malheureusement, un des principaux charmes de cette œuvre est sans contredit son harmonie et sa chaude coloration, qui échappe, hélas ! aussi bien à notre plume qu'à la production photographique.

Ce triptyque peint sur sept planches de merrain, sans assemblages, a dans sa plus grande hauteur 1 mètre 96 centimètres ; le panneau central a une largeur de 1 mètre 46 centimètres ; les deux autres panneaux sont, servant de volets, sur chacun 73 centimètres : la largeur totale du triptyque ouvert est de 2 mètres 92 centimètres.

Le sujet principal représente la décollation de saint Jean. Au centre de la composition, de la main gauche le bourreau dépose, en la tenant par les cheveux, dans le plat que lui présente Salomé, la

¹ Tous les acteurs groupés dans la *Décollation de saint Jean* offrent la même singularité. Les personnages ont des statures démesurées qui font ressortir leur maigreur ; l'étonnante longueur des personnages suffirait pour constater l'origine du tableau ; le bourreau, Salomé, sa compagne, le corps de saint Jean tombé à terre, dans l'attitude d'un homme à genoux, les spectateurs de la scène, n'ont pas les proportions habituelles de notre race : ils sont beaucoup plus longs et plus minces que la presque totalité des hommes et des femmes. Le tableau de la décollation est d'une belle et fine couleur : on y retrouve la facture et la délicatesse des maîtres de la première école flamande. (Catalogue de la vente de Ganay.)

tête de saint Jean ; sa main droite est encore armée d'une longue épée ; le corps du saint décapité, les poignets liés, est couché aux pieds du bourreau. Deux femmes accompagnent Salomé : l'une est représentée de profil ; l'autre, de trois quarts, relève sa robe et laisse voir le bas de ses jambes nues, les pieds chaussés de riches sandales. A droite, un homme d'armes, une hallebarde à la main, sort d'une porte basse, surmontée d'une fenêtre garnie de gros barreaux de fer.

Sur le second plan, deux hommes s'avancent en causant, l'un vêtu d'un costume religieux, l'autre couvert d'une armure complète et tenant de la main gauche, ainsi que l'homme d'armes du premier plan, une longue hallebarde.

Au fond un riche portique surmonté d'un tympan et fronton couvert de sculptures dans le goût italien. Au travers de ce portique, dans le lointain, on en aperçoit un second, des maisons et un bouquet d'arbres, et six petits personnages aux attitudes variées, une tour à plusieurs étages avec toits élancés, mâchicoulis, fenêtres et meurtrières se perdant dans le ciel ; — à gauche, un porche soutenant des voûtes plein cintre ; trois personnes, le roi Hérode, sans doute, entre deux femmes, appuyées sur la balustrade de la terrasse au-dessus du porche, regardent la scène de la décollation ; — des femmes circulent sous le porche, deux autres, vues à mi-corps, sont placées dans une loggia sur le second plan.

Le sol est couvert d'un large dallage en marbre de différentes couleurs ; les costumes, robes, pourpoints, hauts-de-chausses à plusieurs rangs de crevés, sont d'une extrême richesse et ornés de précieux détails.

Le volet de gauche représente, sur un tertre peu élevé, le Précurseur sous un bouquet d'arbres, au milieu d'un paysage très-compliqué composé d'arbres découpant dans le ciel leurs branches contournées ; des rochers superposés forment une grotte profonde, et un fleuve se déroule jusqu'au fond du tableau.

Le Précurseur, debout, le bras droit levé au-dessus de la tête et l'autre tendu, semble prêcher une vingtaine de personnages, hommes et femmes, qui l'écoutent dans des poses variées.

Le volet de droite nous montre le baptême du Christ. Saint Jean, sur le rivage du Jourdain, un genou en terre, tient de la main gauche les mains de Notre-Seigneur et de la droite verse sur la tête d'

Christ l'eau du baptême. Le Christ est nu, dans le fleuve jusqu'aux genoux. Saint Jean a le milieu du corps recouvert d'une peau de bête. Le paysage qui encadre cette scène est composé d'arbres dépouillés en grande partie de leurs feuilles, et de montagnes aux silhouettes pittoresquement découpées.

Le Saint-Esprit plane au milieu de la composition, au-dessous du Père Éternel tenant le globe terrestre, dans une éclatante auréole de gloire, avec cette légende en beaux caractères gothiques : *Hic est Filius meus dilectus.*

On peut surtout admirer dans ce volet toute la science du peintre, sa facture minutieuse et l'étude si consciencieuse et si réaliste du nu.

Saint Jean devant la porte Latine sert de motif au sujet peint sur l'envers des deux volets ; ces panneaux ayant été appliqués sur la muraille humide, privés d'air et de lumière, ont souffert ; une grande partie des finesses et des détails ont disparu.

Dans une chaudière entourée de longues flammes, le saint, les mains jointes, les yeux levés, adresse une prière au ciel ; un homme armé d'une longue fourche attise le feu, un autre, agenouillé, l'aide avec un soufflet énorme ; debout derrière lui, un personnage à longue barbe noire, coiffé d'un turban, le sabre au côté, tient de la main gauche un sceptre et semble condamner le saint, vers lequel il tend la main droite ; derrière lui, de nombreux spectateurs des deux sexes ; au fond, les murailles de la ville, dominées par une tour en ruine.

Voici, Messieurs, la description aussi brève que possible de cette œuvre, qui, plus heureuse que tant d'autres, a pu être sauvée, et reparaitre après de si longues années d'oubli, réunie et complète, à l'admiration des artistes et des connaisseurs.

Tancredè ABRAHAM,

Vice-président de la Société des Arts, réunis de la Mayenne, et Conservateur du Musée de Château-Gontier.

XVIII

LE PEINTRE LORRAIN

CHARLES-LOUIS CHÉRON

ET SA FAMILLE.

Les traditions artistiques dans les familles sont belles à conserver, et il faut avec soin les constater et les propager lorsqu'elles se manifestent.

C'est une véritable noblesse dont l'Art national d'un pays doit, à juste titre, s'enorgueillir.

Parmi ces familles privilégiées, la Lorraine peut présenter comme tribut d'honneur à la France artistique du dix-neuvième siècle, à cette France si généreuse et si fière d'honorer la mémoire de ses enfants, la Lorraine peut présenter, dis-je, le souvenir d'une petite dynastie d'artistes éminents, descendants d'une famille qui a donné des rejetons dignes d'intéresser les amis des Arts.

Le dix-septième et le dix-huitième siècle ont pu admirer leurs talents, le dix-neuvième siècle les applaudit et évoque leur passé.

Cette famille est celle des Chéron.

A la suite de nombreuses recherches, j'ai rencontré un manuscrit de Charles-Louis Chéron, personnage dont il sera parlé plus loin; j'ai cru devoir soumettre à votre connaissance, Messieurs, les points principaux pouvant fixer votre attention et celle de l'administration des Beaux-Arts, heureux s'ils apportent quelque lumière nouvelle et utile à l'histoire artistique de notre pays.

Dans ce manuscrit¹, écrit de la main même de Charles-Louis Chéron, se trouvent : une curieuse relation de son voyage à Rome, sa parenté avec les Coypel, détail important et ignoré, nous semble-t-il, jusqu'alors; quelques renseignements sur ceux qui dirigeaient notre école française au dix-huitième siècle, dans l'antique

¹ Ce manuscrit, divisé en trois parties distinctes, a été gracieusement mis à ma disposition par M. Charles-Louis Chéron, par madame Perrin-Chéron, descendants de la famille, et par M. Le Brun, avocat à Lunéville.

capitale des Césars; enfin, à côté du caractère artistique de ces descriptions, apparaît le côté pratique de la vie. Aussi Chéron énumère-t-il les procès qu'il eut à soutenir contre les débiteurs de sa famille; les moindres dépenses sont relatées, et les plus simples faits domestiques nous initient à sa vie privée.

Je passerai sous silence ceux-ci qui sortent de notre cadre; je serai aussi bref que possible.

J'essayerai d'abord de fixer la véritable généalogie des Chéron; je l'ai dressée d'après les manuscrits confrontés avec les pièces authentiques relevées aux Archives de Vic¹, petite ville actuellement annexée à l'Allemagne.

Cette généalogie n'a pas été donnée jusqu'ici; le premier ancêtre des Chérony portait le prénom de Pierre; il naquit et mourut à Vic, et y fut inhumé au couvent des Cordeliers, vers 1613².

Il eut trois enfants, dont deux naquirent à Vic et le troisième à Meaux; ce furent Claude, Jean et Henry.

Claude, marchand à Vic avait épousé en premières noces, le 7 mai 1613, Marie Vaultrin, et en deuxième noces, Barbe Zabel, veuve de Thirion Parserre, tabellion à Lunéville. Sa mort remonte au 27 août 1663.

Jean devint joaillier et graveur du duc Charles IV de Lorraine; marié le 12 janvier 1631 à Anne Pilon, il eut un fils, Charles-François Chéron, qui naquit à Lunéville, le 29 mai 1635, et non à Nancy, ni en 1643, comme le dit à tort le *Dictionnaire universel* de LAROUSSE.

Le jeune Charles alla à Rome, fut graveur du Pape, revint à Paris, où Louis XIV, qui l'estimait beaucoup, le fit son premier graveur. C'est lui qui exécuta ces belles médailles si recherchées sous le règne de ce prince. Il était ciseleur, graveur en taille-douce, en creux et en bas-reliefs, et peignait aussi. C'est avec Verdier qu'il exécuta une suite de dix-neuf tableaux pour l'église des Carmélites de Paris. Le Roi lui avait donné un logement au Louvre, avec une assez forte pension. Il y mourut en 1698. On connaît sa belle

¹ Grâce à l'obligeance de MM. Wenner et Mansuy, de Vic, j'ai pu consulter es Archives anciennes déposées à l'Hôtel de ville. Je donnerai sous forme appendice à ce travail, et comme preuves à l'appui, les documents recueillis ainsi à Vic.

² Archives de Vic.

médaille du duc de Lorraine, Charles V¹. Ce fut lui qui institua Charles-Louis, son neveu, l'auteur du manuscrit, son légataire universel.

Henry Chéron, le cadet, naquit à Meaux; il était protestant et épousa une catholique, Marie Lefèvre. Jal, dans son *Dictionnaire biographique*, ne sait s'il fut catholique ou protestant; c'est cette dernière religion qu'il professait. De cette union naquirent : 1° Élisabeth-Sophie Chéron; 2° Louis Chéron; 3° Marie Chéron, mariée au peintre Delacroix. Élisabeth-Sophie Chéron était peintre, poète et musicienne. Jal dit qu'il ne peut préciser la date de sa naissance²; la voici : elle est née à Paris le 3 octobre 1648, et mourut à Paris le 5 septembre 1711. Nous aurons à parler plus loin de sa vie et de ses œuvres. Louis Chéron, son frère, peintre, naquit à Paris en 1660, et non le 2 septembre 1655, comme l'assure Jal. Louis mourut à Londres en 1723, calviniste abandonnant la France après la révocation de l'édit de Nantes, ne voulant pas, comme sa sœur, abjurer la religion de son père. Il fit de grands ouvrages en Angleterre, surtout dans le château de Boulton; on a cependant de cet illustre peintre, entre autres ouvrages, deux tableaux à Notre-Dame de Paris, dont l'un représente Hérodiade tenant la tête de saint Jean-Baptiste, et l'autre, la prédiction du prophète Agabus.

Claude Chéron eut trois enfants, une fille et deux fils, dont l'un, Charles, perpétua le nom de la famille et naquit à Vic en 1641; il fut greffier, conseiller et notaire audit lieu; il y mourut à l'âge de quarante-quatre ans, le 31 janvier 1685. Charles Chéron avait épousé Françoise-Marguerite Poërson, sœur de Charles-François Poërson, le directeur de l'Académie de Rome sous Louis XIV. Françoise-Marguerite, née à Paris, est morte à Marsal (Lorraine), le 31 août 1708. De cette union naquirent : 1° Jeanne Chéron, 12 septembre 1677, à Vic, décédée le 13 septembre 1727, religieuse au couvent de la Congrégation de la même ville; 2° Charles-Louis Chéron, celui qui nous intéresse particulièrement, peintre, valet de chambre du duc Léopold, et, plus tard, peintre ordinaire du roi de Pologne et duc de Lorraine, Stanislas Leczinski. Charles-

¹ DURIVAL, *Description de la Lorraine*, p. 79.

² JAL, *Dictionnaire biographique*.

Louis Chéron est l'auteur du manuscrit dont il sera parlé plus loin. 3° Françoise-Marguerite Chéron, née à Vic, le 25 avril 1679, baptisée le 27 du même mois. Elle eut pour parrain Charles-François Poëron, peintre, écuyer, pensionnaire du roi Louis XIV, qui est mort directeur de l'Académie de Rome¹; elle fut mariée au sieur Leclerc, greffier, puis receveur à Marsal, et mourut dans cette petite ville. 4° Une autre fille, nommé Marguerite Chéron, née le 11 juillet 1682, morte en bas âge.

Charles-Louis Chéron naquit donc à Vic, le 27 janvier 1676, et mourut à Lunéville, le 29 janvier 1745. Il avait épousé, le 28 octobre 1710, Jeanne-Catherine Leclerc, née le 30 septembre 1683 et décédée le 6 février 1761. De cette union naquirent : 1° le 27 août 1712, Louise-Élisabeth-Charlotte Chéron, mariée le 1^{er} février 1735 à François Bridant, dit Brillon, employé aux salines de Dieuze; 2° Charlotte-Françoise Chéron, née à Lunéville, le 9 octobre 1717, morte célibataire, le 1^{er} janvier 1775; elle était du Tiers Ordre; 3° Charles-François Chéron, avocat et miniaturiste, né à Lunéville, le 17 mai 1724, mort dans la même ville, le 29 ventôse an V; enfin huit autres enfants morts avant 1743.

Charles-François Chéron vivait dans l'intimité avec sa gouvernante Anne Bailly; de cette liaison irrégulière est né Charles-François-Joseph Chéron, fils naturel reconnu de Charles-François. Ce fils se maria en l'an X, le 23 thermidor, avec Marie Jeanvoine, et eut plusieurs enfants, dont trois à Lunéville et une fille décédée à Sarrebourg. L'un de ces enfants, menuisier à Ménil, est possesseur d'un portrait de madame de Graffigny, lequel semble être de la main de Charles-Louis Chéron; sa manière et sa couleur y sont parfaitement caractérisées².

Madame de Graffigny, née à Nancy, le 11 février 1695, mourut en 1758. C'est au moment, sans doute, où elle venait de composer le drame intéressant qui a pour titre : *Cénie*, que le peintre paraît avoir exécuté ce portrait. Il a représenté madame de Graffigny tenant en main une plume et écrivant le nom des personnages de la pièce théâtrale dont il vient d'être parlé. Un exemplaire de cette pièce est encore entre les mains du descendant de Chéron, posses-

¹ Archives de Vic, année 1679, p. 69.

² Voy. la planche ci-jointe.

seur du tableau. J'ai pu la parcourir et en transcrire le titre que voici : « *Cénie*, pièce nouvelle en cinq actes, imprimée à Vienne « en Autriche, chez Jean-Pierre Van Ghelen, Imprimeur de la « Cour de S. M. Impériale et Royale. »

Quoique *Cénie* ne paraît avoir été représentée au théâtre que vers 1750, il est permis de croire que le manuscrit en était fait quelques années avant, ce qui nous fait incliner à penser que Chéron fit le portrait en question peu de temps avant sa mort. Du reste, rien d'étonnant à ce que madame de Graffigny ait choisi Chéron pour l'exécution de son portrait, puisqu'elle était de Nancy et connaissait, par conséquent, le talent du peintre de Léopold et de Stanislas.

M. de Guerle, dans son discours de réception à l'Académie de Stanislas, en 1882, a donné une biographie très-intéressante de madame de Graffigny, dans laquelle il dit : « Les portraits qui « nous ont été signalés de madame de Graffigny ne nous ont pas « paru d'une authenticité incontestable. M. Mougenot, de Malzéville, « a bien voulu nous faire savoir qu'il existe un très-beau portrait « de madame de Graffigny dans un des châteaux d'Azay-sur-Cher, « appartenant à madame de Lauverjat¹. » Quoi qu'il en soit donc, ce portrait que j'ai retrouvé était inconnu jusqu'alors, et quand même rien ne viendrait prouver d'une façon plus absolue qu'il soit de la main de Chéron, je serai toujours dédommagé par la satisfaction d'avoir indiqué l'existence d'un portrait de l'auteur des *Lettres pérusiennes*.

Ces détails biographiques donnés, j'ai hâte d'aborder les documents inédits tirés des papiers manuscrits de Charles-Louis Chéron.

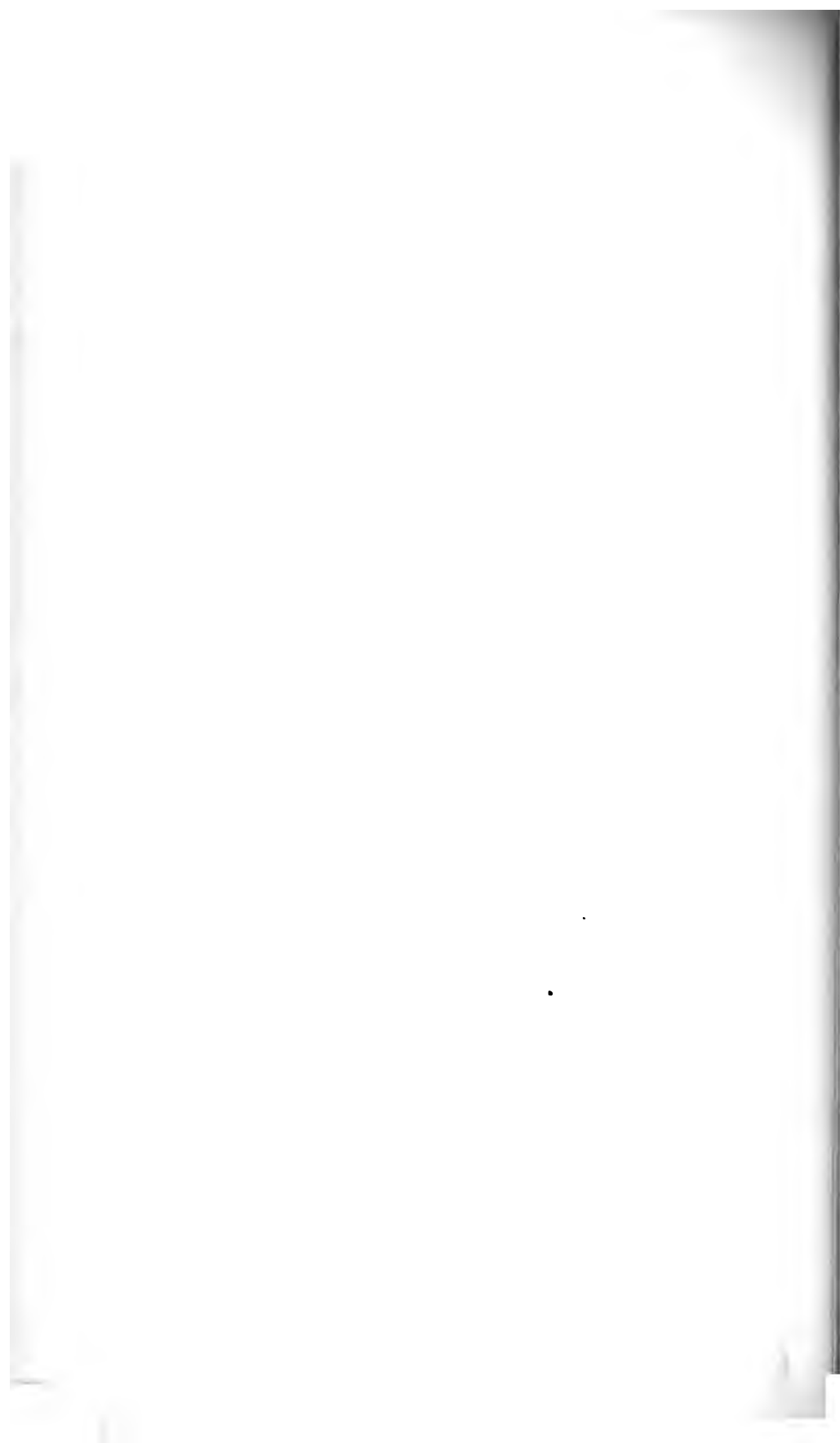
Parmi ces nombreuses pages, je vois que Charles-Louis Chéron cite son oncle maternel « Poërsen », chevalier du Mont-Carmel et de Saint-Lazare, qui fut envoyé à Rome par Louis XIV, le 30 septembre 1704, comme directeur des Académies du Roi et agent des affaires de France. Il y est mort sans enfants le 2 septembre 1725; sa femme, née Marie-Philiberte de Chaillon-Moyé, fille d'un riche commerçant et nièce de Claude Chaillon, peintre parisien, survécut à son mari; mais étant aveugle, elle obtint de Louis XIV une pension de 1,500 livres et son logement au palais de l'Académie, où

¹ *Madame de Graffigny*, par M. DE GUERLE. Berger-Levrault, 1882.



Phototypie J. Royer, Nancy.

Madame de Graffigny



elle est morte. C'est M. l'abbé de Nobile, directeur de Saint-Louis des Français, qui écrivait pour elle à Charles-Louis Chéron.

A propos de Poërson, il est nécessaire de faire remarquer ici que André Poërson, le grand-père de celui dont il vient d'être parlé, était procureur général du temporel de l'évêché de Metz à Vic, et qu'il fut en cette qualité anobli le 26 novembre 1588 par Charles, cardinal de Lorraine, fils du duc Charles III. Le fils d'André se nomme Charles Poërson, et devint peintre; envoyé en Italie par le duc Charles III, il fut nommé recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Dom Calmet le confond avec son fils Charles-François Poërson¹; il donne mal à propos le nom de Claude au père. Charles Poërson naquit en Lorraine vers 1600 et mourut à Paris en 1667. Charles-François Poërson, fils unique de Charles, était l'oncle maternel de Charles-Louis Chéron.

Je dirai maintenant quelques mots des œuvres de l'artiste.

Je citerai celles mentionnées dans les papiers de famille que j'ai eus sous les yeux :

1° Un tableau représentant la Nativité, peint par Charles-Louis Chéron. J'en possède l'esquisse signée et faite par lui-même; elle m'a été donnée par son arrière-petit-fils.

2° Un grand Christ, avec la Madeleine, du même, placé autrefois dans l'église de Lunéville. (Ce tableau a été défiguré en affublant de vêtements le corps du Christ, et, par la suite, il a disparu.)

3° Le portrait de Charlotte-Élisabeth d'Orléans fait par Charles-Louis, à Commercy, en 1709.

4° Celui du prince Charles, à la même époque.

5° Un portrait de Louis XV d'après un petit pastel que le roi de Pologne confia à Chéron. Louis XV y était peint à l'âge de onze ans; Stanislas désirait l'avoir plus âgé et plus coloré, tel qu'il était alors, ce qui, dit Chéron, fut une tâche difficile, car il n'avait jamais vu le roi de France.

Au sujet d'autres tableaux exécutés pour le duc de Lorraine, je crois devoir reproduire fidèlement le texte du manuscrit rappelant la visite que fit Charles-Louis Chéron à Stanislas Leczinski, au château de Lunéville : « Depuis Pasques 1737, jusqu'à la fin de « juin suivant, le Roy Stanislas de Pologne étant à Lunéville, sou-

¹ DOM CALMET, *Bibliothèque lorraine*, p. 724.

« verain de Lorraine, je lui ai présenté un placet à la fin de carême
 « et des vers que j'ai faits à sa gloire. Il m'a demandé à voir de mes
 « ouvrages ; je lui ai fait voir *huit* tableaux, entre autres, celui du
 « renard entouré des raisins, qu'il m'a dit qu'il serviroit à un
 « dessus de porte de la salle boisée de l'appartement qu'occupe
 « M. le duc d'Ossolinsky, cordon bleu, son grand maitre et parent
 « de la Reine. J'ai été une demi-heure avec le Roi dans sa chambre,
 « et lui ai dit tout ce que j'ai voulu. Il m'a dit qu'il ferait un arran-
 « gement pour sa Maison avec M. de la Galaizière, son chancelier
 « et garde des sceaux.

« Il m'a ordonné trois autres dessus de portes, un portrait de
 « Louis XV, roy de France, son gendre, pour la cheminée ; il m'en
 « donna un petit buste en miniature comme modèle. J'ai fait trois
 « autres dessus de portes, une musique grotesque et deux paysa-
 « ges. Le tableau de Louis XV m'a été payé deux cents livres ; les
 « autres tableaux à cent vingt livres chacun. M. de Mirbeck, grand
 « maréchal de la Cour, a remis mon mémoire à M. Dubois de Saint-
 « Dizier, intendant, qui l'a présenté au Conseil aulique, et de là, à
 « M. le Duc qui l'a remis au sieur Héré, concierge, et au sieur
 « Roxin, peintre, pour l'estimer. »

6° Un portrait du prince d'Orange, depuis Roi, sous le nom de Guillaume. Cette toile fut faite pour M. de Neuilly à Paris.

7° Des portraits datés de 1721 à 1725, faits pour les appartements du château de Lunéville, des portraits de Louis XIII et de la Reine, de Louis XIV et de la Reine, de la Duchesse, mère de S. A. Un portrait de Charles V, ceux des empereurs Ferdinand et Léopold, de l'impératrice Éléonore, des empereurs et impératrices Joseph, Charles, etc.

Il travailla avec Antoine Coypel aux peintures de la galerie du Palais-Royal.

Il fit enfin une quantité d'autres ouvrages, en collaboration avec le peintre Van Schuppen, entre autres les portraits des princes et des princesses de la Maison d'Autriche, d'après les ordres du duc Léopold, pour être placés, en septembre 1717, dans les nombreux appartements du château de Lunéville.

Je mentionne en dernier lieu les deux tableaux que j'ai eu le plaisir de retrouver chez un des descendants de cette famille, respectable vieillard de soixante-seize ans, habitant Lunéville, menui-

sier de son état, qui travailla pendant cinquante-deux ans dans la même maison et vivant dans une modeste aisance.

Ce vieillard, duquel je tiens bien des détails, porte le même prénom que son arrière-grand-père, le peintre Charles-Louis Chéron. Il possède et conserve précieusement les deux tableaux peints par Charles-Louis, et il a bien voulu m'autoriser à les faire photographier, ce qui me permet de les joindre à mon travail.

Le premier est le portrait de Jeanne Chéron, sœur de Charles-Louis, née à Vic, le 12 septembre 1677, morte le 13 septembre 1727, religieuse au couvent des Dames de la Congrégation à Vic¹. On remarque une fort jolie figure ressortant sous le costume religieux qui l'encadre. Le deuxième est celui de madame de Grafigny.

Charles-Louis Chéron, dans son manuscrit, mentionne un portrait qu'il fit de sa tante Élisabeth-Sophie Chéron, mais ce portrait a disparu.

Cette femme savante, dont Voltaire, dans son *Histoire du siècle de Louis XIV*, dit : « qu'elle était célèbre par la musique et les « vers, et était plus connue sous son nom que sous celui de son « mari, le sieur Le Hay. »

Ce qui peut prouver qu'Élisabeth-Sophie était la tante de Charles-Louis, c'est le passage suivant qui est écrit dans les mémoires de Charles-François, fils du précédent. Il est dit : « Monsieur Duvi-
« geon, fameux peintre en miniatures, m'a fait accueil à Paris, à
« cause de mademoiselle Chéron, ma grande tante. Il m'a montré
« beaucoup de ses ouvrages². »

Sophie-Élisabeth, que la *Vie des peintres* nomme la *Sapho* de son siècle, mourut le 5 septembre 1711, à Paris, à l'âge de soixante-trois ans. Elle fut admise en 1672, sur la présentation de Le Brun, à l'Académie royale de peinture et de sculpture, et à celle des Ricovrati de Padoue, qui lui donna le surnom d'Erato.

Le Roi lui accorda une pension de 500 livres en 1699. En 1698, date ignorée de Jal, elle épousait à l'âge de cinquante ans M. Le Hay, ingénieur du Roi ; sa sœur Marie, celle qui avait épousé le sieur

¹ Voy. la planche ci-jointe.

² On sait que, quoique mariée dans les dernières années de sa vie à M. Le Hay, elle n'en conservait pas moins, vis-à-vis du monde, son nom de demoiselle. On continuait à l'appeler mademoiselle Chéron.

Delacroix, établi à Marseille, avait eu trois enfants, qui s'adonnèrent aussi à la peinture; les deux filles, Anne et Ursule, furent les élèves de leur tante; le fils devint l'élève préféré de Vernet.

Il serait superflu d'énumérer ici les œuvres de Sophie-Élisabeth Chéron, tant en peinture qu'en gravure, en poésies et en pièces de théâtre; il suffira seulement de citer d'elle une *Descente de Croix* d'après Zumbo, deux tableaux qui se trouvaient autrefois chez les Jacobins de la rue Saint-Jacques, à Paris: l'un était le *Portrait de l'Archevêque de Paris*, de Péréfixe, l'autre un *Saint Thomas d'Aquin prêchant*. Elle fit quantité de portraits de personnages de son temps. Elle traduisit les Psaumes en vers français, composa un charmant poème des *Cerises renversées*, et un grand nombre de pièces poétiques très-estimées.

Élisabeth-Sophie et sa sœur Marie abjurèrent le protestantisme à Saint-Sulpice, le 28 mars 1668.

Je m'arrêterai ici, à propos de cette femme célèbre, autant comme peintre que comme graveur et écrivain, et j'aborderai la partie du manuscrit de Charles-Louis, concernant les Coppel. Je cite textuellement :

« M. Noël Coppel est directeur de l'Académie Royale de peinture
 « et de sculpture à Paris. Il excelle dans la peinture. Il a épousé
 « une tante de Charles-François Poërson; il habite les galeries du
 « Louvre. J'ai partagé la faveur de Noël Coppel avec Madeleine
 « Hérault, fille d'un peintre du même nom; elle excelloit à copier
 « les tableaux des grands maîtres et dans le portrait¹. Coppel eut
 « pour fils unique² Antoine Coppel, peintre et poète; il fut si
 « estimé qu'il ne faisoit aucun tableau sans que tout ce qu'il y avoit
 « de beaux esprits à l'Académie française n'en fissent l'éloge, soit
 « en prose, soit en vers. Les amateurs et autres qui venoient visiter
 « ses ouvrages ou lui en commander étoient en si grand nombre

¹ Madeleine Hérault, nièce par alliance de Noël Coppel, étoit la fille de Charles Hérault, dont il sera question plus loin; elle étoit donc parente de Charles-Louis Chéron, puisque son père, Charles Hérault, étoit le frère de Magdeleine Hérault, grand'tante de Charles-Louis Chéron, première femme de Noël Coppel et, par conséquent, tante et marraine de la jeune Madeleine Hérault, l'émule de Chéron dans l'atelier de Coppel. Elle portait naturellement le même prénom que sa marraine. Madeleine Hérault, première femme de Noël Coppel, étoit la tante de la mère de Charles-Louis Chéron.

² De son premier mariage.



Phototypie J. Royer

Nancy.

Jeanne Chéron



« que leurs carrosses faisoient queue comme à la Comédie ou à l'Opéra. Tous les gens de qualité vouloient avoir de ses œuvres, et on lui commandoit des tableaux plusieurs années à l'avance. On se faisoit inscrire pour obtenir chacun son tour. Ses manières étoient gracieuses, et depuis M. Le Brun, il n'y avoit pas eu de peintre qui exprimât les passions aussi bien que lui; il colorioit fraîchement, et sa couleur étoit dans le goût de celle de Rubens. C'est en partie chez lui (Antoine Coypel) que j'ai été élevé et que je suis devenu dessinateur. C'est M. Coypel qui m'a familiarisé avec le pinceau. Il me témoignoit une grande affection; aussi je faisais tous mes efforts pour que mes progrès répondissent à ses soins. Antoine, fils de Noël Coypel, épousa en 1688 Marie-Jeanne Bidault, dont il eut deux fils : Charles et Philippe. Marie-Jeanne Bidault étoit fille de M. Bidault, ancien valet de chambre de Louis XIII, puis ensuite de Louis XIV. Bidault avoit un frère mort garçon, aussi valet de chambre du Roy, homme d'un grand mérite et d'une grande vertu, et un autre frère qui étoit capitaine de haut bord, grand-croix de Saint-Louis, et qui résidoit à Toulon. »

Afin de bien faire cesser la confusion qui existe dans certaines biographies sur les Coypel, je citerai le passage suivant, relatif aux deux mariages de Noël Coypel.

Chéron dit : « M. Noël Coypel, le grand peintre, avoit épousé en secondes noces une demoiselle Perrin, belle blonde; il en eut des enfants, dont l'un (Noël-Nicolas) fut aussi peintre du Roy; ils ne sont pas riches comme Antoine, seul du premier lit. »

La note suivante est encore plus précise et désigne distinctement chacun des deux fils de Noël Coypel, contemporains, comme on le voit, et frères d'un premier et deuxième lit, tous deux peintres du Roi; cette note fait aussi voir que Noël Coypel étoit parent de Charles-Louis Chéron; en effet, celui-ci déclare que Noël Coypel étoit son grand-oncle par alliance; ceci est ignoré de tous les biographes et même de Charles Blanc, qui n'en parle pas dans son *Histoire des peintres*.

« Après la mort d'Antoine Coypel (fils de Noël) et de sa femme, comme je dois tant de reconnaissance à ses *bons parents*, je resterai toujours fort attaché à leurs enfants, au nombre de deux. L'aîné (Charles) étoit, comme son père et son grand-père, pre-

« mier peintre du Roy, de l'Académie, et il étoit peintre de Mgr le
 « duc d'Orléans et avoit ses appartements au Louvre. Il partageoit
 « son temps entre la peinture et l'étude de la philosophie. C'est lui
 « qui a fait l'histoire de Don Quichotte, qu'il a peint en grand pour
 « le Roy. Cette production a été gravée comme plusieurs de ses
 « ouvrages. Il est resté et mort garçon, pour conserver son indé-
 « pendance; il étoit fort riche; j'ai conservé beaucoup de ses lettres.
 « L'autre garçon d'Antoine Coytel (ceci est également ignoré de
 « Charles Blanc)¹ avoit autant de mérites que de biens; il étoit
 « marié et valet de chambre du Roy. »

Charles Blanc dit dans son *Histoire des peintres* : « Noël Coytel
 « épousa en 1657 Madeleine Hérault; ils eurent un fils, Antoine;
 « il fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome et y
 « emmena son fils Antoine; ils revinrent en France en 1676. Noël,
 « veuf à l'âge de cinquante-sept ans, se remaria avec Anne Perrin,
 « de la famille des Boullongne; ils eurent trois filles et un fils,
 « Noël-Nicolas Coytel, peintre distingué. Noël fut nommé direc-
 « teur de l'Académie de peinture en 1695. »

D'après les notes de Chéron, c'est en 1660 qu'eut lieu le premier mariage de Noël Coytel avec Madeleine Hérault, et non en 1657, comme le dit Charles Blanc.

Voici ensuite les documents que je trouve sur Antoine Coytel :

« Antoine Coytel a été comblé d'honneurs et de biens; peintre
 « du Roy et de son Académie, il étoit aussi peintre de Monsieur,
 « frère de Louis XIV, et postérieurement il fut peintre du Régent,
 « son fils, dont il devint le favori; il le fit anoblir et lui fit continuer
 « la charge de premier peintre du Roy, sous Louis XIV. Directeur
 « de l'Académie Royale de peinture et de sculpture de Paris, il
 « étoit membre de toutes les autres académies; le Régent lui four-
 « nissoit deux équipages et deux appartements magnifiques au
 « Louvre.

« Il a fait quantité d'ouvrages pour le Roy, soit à Versailles, soit
 « à Saint-Cloud, comme dans tous les Palais Royaux; notamment
 « il a peint pour la magnifique galerie du Palais-Royal l'histoire
 « d'Énée et de Didon, il a fait surtout un grand nombre de tableaux
 « pour le Régent; ses ouvrages furent reproduits par les plus

¹ Philippe Coytel.

« fameux graveurs. Il faisoit de cette reproduction une spéculation
 « artistique, qu'il destinoit à *ayder et à encourager les artistes*
 « *malheureux*, et cela ne lui rapportoit pas moins de quatre mille
 « livres par an. »

Une note particulièrement curieuse est celle intitulée : « Note
 « sur mes parents de Paris, qui se sont distingués dans l'art de la
 « peinture : M. Hérault, cousin issu de germain¹, peintre paysa-
 « giste de l'Académie du Roy, amateur de tableaux et grand con-
 « noisseur en ce genre. Il réunit les toiles des plus fameux maitres,
 « pour les cabinets de Louis XIV, de Monsieur, frère du Roy, du
 « Régent et de quantité d'autres princes ou curieux. Il étoit oncle
 « maternel du fameux Antoine Coypel et avoit beaucoup d'enfants ;
 « six filles toutes belles et sachant habilement manier le pinceau.
 « Il leur fit faire de beaux mariages, ce qui fit dire au Régent qui
 « l'aimoit beaucoup : Monsieur Hérault ! vous êtes bien *engendré*.
 « Il a donné l'une à Sylvestre fils², dont le frère François fut élève
 « de son père, le fameux Israël Sylvestre, et de Joseph Parrocel ;
 « François étoit maitre à dessiner du Roy, admis à l'Académie
 « royale de peinture. J'ai été avec Louis Sylvestre aux galeries du
 « Louvre ; il a eu soin de moi à Rome, y étant tous deux pension-
 « naires du Roy ; il est actuellement (1743) premier peintre de
 « l'Électeur royal de Saxe, roi de Pologne, à Dresde, où il est aussi
 « directeur de l'Académie de peinture et de sculpture qui y est
 « établie à l'instar de celles de Rome et de Paris. Il a fait une
 « grande fortune, étant aimé et estimé tant du Roy Auguste que du
 « Roy régnant. M. Roëttiers (le jeune), avec qui j'ai été élevé aux
 « galeries du Louvre, a épousé le seconde fille de Hérault ; il étoit
 « graveur de médailles du Roy et graveur général des monnoies, et
 « logé à Paris à l'hôtel des Monnoies. En 1719, il vint à Lunéville,
 « en chaise de poste, apporter les poinçons et médailles des portraits
 « de Léopold premier, duc de Lorraine et de Bar, et d'Élisabeth-
 « Charlotte d'Orléans, son épouse, que M. le Régent, son frère, avoit
 « voulu qu'il fit, l'étant allé voir à Paris. Il fut pendant trois
 « semaines chez moi ; très-gracieux et récompensé à la Cour, il m'a
 « écrit depuis plus de cent fois et invité de l'aller voir à Paris, où

¹ C'est le frère de Madeleine Hérault, la première femme de Coypel.

² Louis Sylvestre, fils du fameux graveur lorrain Israël Sylvestre.

« il a bien reçu mes amis que je lui ai recommandés. Il logea de
« préférence chez moi, à Lunéville, puisque j'étois parent par sa
« femme. »

La troisième fille du peintre Charles Hérault épousa Jean Bérain, dessinateur des Menus Plaisirs du Roi et de l'Opéra; il avait le premier logement aux galeries du Louvre¹. Il excellait à composer et à figurer les cérémonies, les fêtes galantes les feux d'artifice, les carrousels, les meubles, les tapisseries, les habits et les décorations de théâtre, etc. Les pompes funèbres faites à Saint-Denis pour le Dauphin et pour Louis XIV furent de son invention. Il donnait les dessins aux sculpteurs, pour les ornements des vaisseaux de guerre. Son père, Louis Bérain ou Berrin, était de Lorraine; né à Saint-Mihiel, le 26 octobre 1637; mort au commencement de l'année 1711, à Paris, et inhumé à Saint-Germain l'Auxerrois. Louis Bérain était aussi dessinateur ordinaire de la Chambre et du Cabinet de Louis XIV, qui lui avait donné un appartement au Louvre². Son fils *Jean* a hérité de ses tableaux et de ses places.

Germain Brice, qui écrivait à cette époque du dix-huitième siècle, le nomme Louis Bérain et dit qu'il est mort en 1711, tandis que Dom Calmet et Durival font erreur en le nommant *Jean*, comme son fils, et la date de 1714, que Durival donne à sa mort, n'est calculée que sur les soixante-dix-sept années environ que Dom Calmet attribue à sa vie. Pierre-Martin Bérain, son second fils, prévôt du chapitre de Hasslach, en Alsace, composa, en 1717, un mémoire sur les trois Dagobert, ouvrage plus fabuleux qu'historique.

Chéron cite encore les maris des trois autres filles de Charles Hérault. La quatrième épousa Marteau, premier menuisier du Roi, homme très-opulent. La cinquième, dit Chéron, « devint madame
« Huttin; fils d'un fameux courrier du Roy, Huttin avoit dérangé
« leur fortune dans le temps de l'agiotage des billets de banque, sa
« femme la rétablit par son opiniâtreté au travail, dans l'exercice
« de la peinture. Enfin, la sixième fut mariée à M. Pierre d'Ublin,
« professeur de l'Académie de peinture et architecte du Roy, fort
« en vogue à Paris. »

Charles-Louis composa aussi des pièces poétiques et des vers

¹ *Description de Paris*, BRICE, t. I, p. 103.

² On a gravé un volume des dessins de Louis Bérain, qui ont été imprimés à Augsbourg, chez Jérémie Wolf.

dédiés à plusieurs personnages éminents, entre autres à Madame la Princesse Élisabeth de Lorraine, puis sur les bienfaits des eaux de Plombières, etc. Mais il faut avouer que ce n'est pas précisément de ce côté que brillèrent les talents de Charles-Louis Chéron.

Avant de terminer, il est intéressant de suivre notre artiste dans la description de son voyage à Rome; la voici, telle qu'il la relate dans ses manuscrits :

« Je fus mené à Paris, à l'âge de neuf ans, en 1685, après la
 « mort de mon père, par feue ma mère, qui étoit Parisienne; elle
 « m'y laissa chez mon oncle Poërson, dont je suis sorti au bout de
 « deux ou trois ans, et m'en revins à Vic avec M. Thoraille, gen-
 « darme de la garde du roi de France, Louis XIV, qui venoit en
 « semestre à Vic. Ma mère m'équipa, et, comme j'avois commencé
 « à étudier, je fus à Metz y voir mon parrain maternel¹. J'entrai
 « chez M. Thorel, notre cousin maternel, fameux avocat qui avoit
 « été bon parent et grand ami de feu mon oncle Poërson; je vivois
 « à son étude, et il m'auroit poussé dans le barreau. Comme j'étois
 « jeune et inconstant, je revins à Vic et je voulus retourner à Paris
 « où j'entrai chez M. Chéron, graveur des monnoies du Roy, qui
 « eut soin de moi comme *parent*, portant son nom; il m'envoyoit
 « dessiner chez M. Antoine Coypel fils, mon *cousin maternel*.

« Le sieur Gérard jeune, mon ami intime, neveu de M. Dumont,
 « maitre d'hôtel du Roy, s'étant proposé de voir l'Italie, ayant de
 « l'argent, m'écrivit un samedi que si j'étois son ami, je lui tien-
 « drois compagnie.

« Nous partimes le lundi suivant, en 1697, sans en rien dire à
 « nos parens. A Toulon, nous logeâmes avec M. d'Estrées chez
 « madame Bidault, dont le mari, capitaine de haut bord et grand-
 « croix de Saint-Louis, étoit allé conduire l'Ambassadeur du Roi
 « à Constantinople. Elle étoit parente de madame Coypel de Paris (la
 « femme d'Antoine étoit une demoiselle Bidault); on la nommoit
 « l'aimable et spirituelle Provençale. On partoit pour le siège de Bar-
 « celone. Ayant été un mois à Toulon, afin d'y attendre un embar-
 « quement pour l'Italie, madame Bidault nous fit embarquer sur
 « une frégate armée qui escortoit une flotte, portant tout l'équipage

¹ Noble Charles Battel. Archives de Vic, f° 13, p. 23.

« de Mgr le cardinal de Bouillon, qui étoit nommé Ambassadeur
« du Roy à Rome.

« La France étoit en guerre avec l'Angleterre et toute l'Europe.
« Nous avions sur notre bord l'évêque de Condom, puis M. Sarris,
« conseiller au Parlement, et d'autres passagers. Notre trajet a duré
« un mois, à cause de la guerre. Au-dessous de Gènes, un vaisseau
« anglais sembla vouloir nous attaquer. Alors on nous arma tous ;
« on mit des matelas sur les bords du pont pour parer les coups de
« fusil. On déchargea la frégate des choses inutiles, pour la rendre
« plus légère à la course. On fut alors droit à l'Anglais, qui fit
« mine de s'enfuir, dans l'intention de nous attirer entre deux
« îles, où des forces supérieures nous auroient enveloppés. Nous
« quittâmes, en conséquence, notre poursuite et cinglâmes vers
« Porto-Hercoli, où nous séjournâmes huit jours. Nous en partîmes
« de nuit, avec un vent favorable, et arrivâmes sans difficulté à
« Civita-Vecchia, port des États du Pape, où sont ses galères, à
« quatorze lieues de Rome, où nous nous rendîmes. Pendant notre
« traversée nous avons vu Gènes et quelques autres ports de la
« Méditerranée. A Rome, nous nous mîmes en pension chez un
« François nommé Dupré, proche Saint-Louis des François et de
« Saint-Salvador, où l'on voyoit la colonne à laquelle la tradition
« rapporte que J. C. a été lié pendant sa flagellation. Arrivé à
« Rome dans les grandes chaleurs, à peine y étois-je depuis quinze
« jours, que je fus saisi de la fièvre ; mon ami Gérard me quitta ;
« je n'ai jamais su ce qu'il étoit devenu.

« M. Sylvestre (Louis), aujourd'hui peintre du roi de Pologne, à
« Dresde, qui, *par l'alliance qu'il fit avec une demoiselle Hérault,*
« *est devenu mon cousin,* mais que j'avois connu au Louvre, quand
« *Charles Chéron, mon parent,* m'y reçut pour prendre soin de
« moi et vaquer à mon éducation, Sylvestre donc, étoit à Rome,
« comme pensionnaire du Roy ; il vint à mon aide, abandonné,
« malade et sans argent, par Gérard ; il se chargea d'acquitter ma
« pension, et il fit pour moi de généreuses avances que j'ai eu le
« bonheur de lui rembourser depuis cette époque. La maladie dont
« je fus affecté me quitta et me reprit par intervalles ; j'ai eu six
« mois de fièvre. Quand ma santé me le permettoit, j'allois dessiner
« à l'Académie ; le reste de mon temps étoit employé à visiter les
« environs de Rome, ses musées, ses antiquités et généralement

« tout ce que cette ancienne capitale offroit de remarquable.
 « Innocent XII occupoit alors la chaire de Saint-Pierre. J'ai
 « omis de dire qu'en allant à Rome, Gérard et moi, nous avions
 « fait la connoissance d'un vénérable vieillard, Carme déchaussé,
 « grand bel homme à cheveux blancs. Il étoit supérieur de tous
 « les Carmes de la Grèce et des Iles Vénitiennes. Déjà à Lyon, il
 « nous avoit pris en amitié et, autant pour bercer nos rêves de
 « voyage que pour nous garder près de lui plus longtems, il nous
 « avoit promis que s'il pouvoit nous faire embarquer à Gènes avec
 « lui, il nous conduiroit dans la Terre-Sainte et nous y aideroit de
 « son crédit. Arrivé à Gènes, il s'embarqua sur un vaisseau dont le
 « pavillon portoit des croix de Jérusalem; mais on ne voulut pas
 « nous y recevoir, ni aucun autre passager; ce fut inutilement
 « qu'il insista pour notre passage, et avec bien du regret que nous
 « nous séparâmes. Il étoit Champenois et venoit de faire ses adieux
 « à sa famille qu'il n'avoit pas vue depuis trente ans. C'étoit un
 « homme de qualité qui avoit autant d'esprit que de cœur! Après
 « avoir passé une année à Rome, je voulus revenir en France;
 « Sylvestre me rendit encore le service de me faire recommander
 « par l'abbé de la Trémouille, celui qui a été depuis cardinal, et
 « par son intercession je fus un des passagers de la *Réale Galère* que
 « le Grand-Duc de Toscane envoyoit à la princesse Lenti, sœur du
 « cardinal de Noailles, et à sa fille, qui se rendoit à Paris pour se
 « faire traiter d'un cancer, dont elle mourut peu de temps après,
 « à Paris même. Le prince Lenti étoit parent du grand-duc Cosme
 « de Médicis.

« Ce voyage se fit en compagnie de M. Cossiau, habile peintre
 « flamand dans le genre du paysage, et de celle d'un chanoine de
 « l'Isle en Flandre. Nous côtoyâmes toutes les côtes de l'Italie;
 « nous fîmes relâche à Livourne, port riche et magnifique du
 « Grand-Duc; nous y restâmes trois jours. De là nous vinmes à
 « Gènes, capitale de la République de ce nom; ville bâtie tout de
 « marbre, où, du reste, il est fort commun. Il y a des églises
 « somptueuses, de beaux palais, avec un fort beau port. Nous y
 « vîmes aussi des débris de la domination de la France et de la
 « Lombardie, notamment ceux de quantité de palais qui n'ont pas
 « été reconstruits, surtout en dehors de la ville, sur les bords de
 « la mer. Saint-Pierre des Arènes et les maisons de plaisance les

« plus remarquables par leur architecture le disputent en magni-
 « ficence avec les palais de Gènes. Il y avoit de nombreuses dévas-
 « tations dont les traces n'étoient que trop visibles. De loin, nous
 « voyions les îles de Corse et de Sardaigne. En cinglant vers
 « Livourne, les galères étoient fort basses et la mer fort agitée; nous
 « passâmes au milieu de cette tourmente, sans rien apercevoir,
 « malgré que nous étions alors très-rapprochés de la ville.

« Enfin je revis Paris, où je ne retrouvai plus M. Charles-François-
 « Jean Chéron, mon unique parent paternel de mon nom, graveur
 « des médailles du Roy; il étoit mort aux galeries du Louvre, en
 « me laissant une marque de son souvenir et de son affection. Par
 « testament, il m'avoit institué son légataire universel, et M. de
 « Launoy, son opulent ami, son exécuteur testamentaire.

« J'en ai reçu peu de choses, et cependant son appartement au
 « Louvre étoit fort richement meublé; il avoit de beaux tableaux,
 « un fond de poinçons de médailles et aussi une collection de
 « médailles. Il avoit un capital placé à la tontine depuis quatre ans,
 « et il eut le regret de ne pas l'y avoir placé sous mon nom. M. de
 « Launoy remonta ma garde-robe; je fus deux mois chez lui; j'y
 « logeois et y étois nourri. Ensuite je me mis en pension chez M. de
 « Montarsi, garde des pierreries de la couronne et chef de la Com-
 « pagnie du Sénégal, qui m'accepta, parce qu'il avoit autrefois été
 « fort lié avec *mon Oncle et mon Grand-Père* Poërson. Dès lors,
 « j'allois dessiner chez Antoine Coypel, *mon parent*, où j'appris
 « peu à peu à peindre. J'ai gagné quelques prix de dessin à l'Aca-
 « démie Royale de peinture.

« Feu mon père mourut à Vic, à l'âge de 44 ans, en 1685¹, uni-
 « versellement regretté pour sa probité. Il avoit quatorze gagnages;
 « il est vrai que les biens étoient ruinés, la maison en mesure et
 « les terres en friche, à la suite des guerres des gens du Roy et de
 « Turenne, du temps de Charles IV. Ma mère a revendu presque
 « tous ces biens. »

En résumé, Messieurs, on pourrait croire qu'il est superflu de
 rappeler ce qu'out fait nos pères; mais, indépendamment de la pen-
 sée que nous avons de faire revivre leur souvenir et de nous iden-
 tifier pour ainsi dire dans les nobles actions de leur vie, il y a un

¹ Charles Chéron, greffier à Vic.

autre but qui nous semble digne d'intérêt, c'est qu'en principe les choses de l'avenir ne seront profitables et bien établies que d'autant qu'elles seront appuyées, en partie au moins, sur les choses du passé. Non pas qu'on doive accepter toutes ces choses anciennes, mais il faut en faire un choix, prendre ce qui est bien et laisser ce qui est défectueux. Ainsi, dans la peinture comme dans tous les autres Arts, il est autant utile qu'agréable d'étudier les tableaux des grands maîtres et de leurs disciples, afin de remarquer les défauts, les exagérations ou les perfectionnements dans leurs œuvres.

Je ne puis mieux conclure qu'en rappelant ce que nous dit Mariette dans son *Abecedario*¹, à propos de Charles Coypel, qui, à l'exemple de son père, le parent de Chéron, déclare « qu'en travaillant à ces tableaux, il y apportoit la même attention, la même crainte que s'il eût été véritablement traduit au tribunal de juges sévères et inexorables, qui, les yeux levés sur lui, ne dussent lui pardonner aucune faute; car c'étoit dans ce point de vue qu'il étoit accoutumé de regarder les ouvrages des grands maîtres, dont il étoit environné. C'étoient là ses oracles; il les consultoit à chaque instant, et, comme les demandes étoient sincères, les réponses étoient claires et favorables. Cette conduite étoit la même qu'avoit tenue autrefois Antoine Coypel, son illustre père. Ce peintre éclairé et d'une expérience consommée avoit éprouvé plus d'une fois qu'il n'en faut pas davantage pour animer et soutenir un beau génie; et, lorsque la mort l'enleva, le digne héritier de ses sentiments ne désira rien avec plus d'ardeur que de pouvoir conserver en entier un cabinet si précieux et si abondant en ressources. Il lui donna la préférence sur d'autres biens plus fructueux et plus solides en apparence, mais incapables de causer le même plaisir, ni de lui procurer les mêmes avantages; il fit tomber cette partie de l'héritage dans son lot, et l'ayant considérablement accrue dans la suite, il l'a portée bien au delà de ses espérances. »

Albert JACQUOT,

De l'Académie de Stanislas, membre de
la Société d'Archéologie lorraine,
Délégué de l'Association des Artistes-
Musiciens de France, Correspondant
du Comité.

¹ *Abecedario de MARIETTE*, t. II, p. 35.

GÉNÉALOGIE DE LA FAMILLE CHERON.
D'APRÈS LES PAPIERS DE FAMILLE DES ANCIENS DE VIC.

Pierre Chéron,
décédé à Vic, avant 1613.

Claude Chéron, marchand, eut deux femmes, 1^o Marie Veaultin, 1^{er} mariage; marié 7 mai 1613. — 2^e mariage: Barbe Zabel, veuve de Thibaut Perrier, habillon à Lancesville, morte à Vic, le 1^{er} mars 1673. Claude mourut à Vic, le 27 août 1668.

Henri Chéron, né à Meaux, mort vers 1661-1662, calvaiste, peintre en email, épouse Marie Leterre, catholique.

Jean-Charles Chéron, graveur et joutier du duc Charles IV, habitait Nancy et s'y maria, le 29 janvier 1631, à Anne Pilon; ils eurent un fils, Charles-François.

Catherine Chéron, Nicolas Chéron, née à Vic, le 25 novembre 1614, fille de premier lit.

Charles Chéron, né à Vic, en 1641, fils du deuxième lit, épouse Françoise Marguerite Perrier, morte à Marsat, le 29 août 1708. Charles mourut à Vic, le 31 janvier 1686.

Élisabeth-Sophie Chéron, née à Paris, le 3 octobre 1648, peintre, graveur, vers., morte à Paris, le 5 septembre 1711.

Marie Chéron, mariée au peintre Delcroix. Anne Ursule, Delle, etc., etc., élève de Vermeil.

Charles-Jean-François Chéron, né à Lancesville, le 29 mai 1635, alla à Rome, fut graveur du Pape et de Louis XIV, mort au Lanter en 1698, resté garçon.

Charles-Louis Chéron, né à Vic, le 27 janvier 1676, baptisé le 29 idem, peintre et miniaturiste distingué, épousa, en 1711 Jeanne-Catherine Leclerc, née le 30 décembre 1688, morte le 6 février 1761. Il mourut à Lancesville, le 29 janvier 1748.

Jeanne Chéron, née à Vic, baptisée le 14 septembre 1677, morte le 13 septembre 1737, religieuse au couvent des Dames de la Congrégation, à Vic.

Françoise-Marguerite Chéron, née à Vic, le 25 avril 1679; en pour gendre Charles Perrier, écuyer, pensionnaire de Louis XIV, plus tard directeur de l'Académie à Rome. Elle fut mariée à Joseph Le Clerc, de Marsat.

Marguerite Chéron, baptisée à Vic, le 11 juillet 1682, fille de Ch. Chéron, graveur, et de Marguerite Perrier, Perrain, Claude Thibaut, avocat; mariées, Marguerite Grestle. Morte en bas âge.

Huit autres enfants morts avant 1748.

Élisabeth-Jeanne-Charlotte Chéron, née le 27 août 1719, mariée à François Brillon ou Bridant, en février 1735, morte en 1759.

Charlotte-Françoise Chéron, née à Lancesville, le 9 octobre 1717, morte à Lancesville (veuve Gille), le 1^{er} janvier 1776.

Charles-François Chéron, avocat, miniaturiste, né à Lancesville, le 17 mai 1724; mort à Lancesville, le 29 ventose an V.

Charles Brillon, né en mars 1736, curé à Foug.

Charles-François-Joseph Chéron, fils naturel et reconnu par Charles-François, son père, Anne Bailly, sa mère, Marié à Marie Jeannonne, le 5 novembre an X. Il était né le 7 mai 1776 et décéda le 23 décembre 1845; a eu cinq garçons et trois filles.

Charles-Louis Chéron, né en 1811, mort en 1813 à Lancesville; épouse de Marié; existe actuelle-ment.

Charles-Jean-Baptiste Chéron, né le 10 mai 1814, décédé le 12 avril 1880.

Nicolas-Silvestre Chéron, mort le 14 décembre 1869, à l'âge de 47 ans; était horticulteur.

Jean-Baptiste Chéron, cité avant 1845.

Joseph Chéron, de- Marie Chéron, née vers 1823; existe encore à Lancesville. Marie-Marguerite Chéron, mariée à M. Enel, morte à l'âge de 16 ans, vers 1840.

Annette Chéron,

GÉNÉALOGIE DE LA FAMILLE COYPEL;

D'APRÈS LES MANUSCRITS DE CHARLES-LOUIS CHÉRON.

Noël Coppel, né en 1628, peintre,
épousa en 1660 Madeleine Hérault, et en 1684, en deuxième noces, Anne Perrin.
Mort en 1707.

Premier mariage. — Antoine Coppel, peintre, né en 1661, épousa en 1688 Marie-Jeanne Bidault. Mort en 1742.	3 filles, deuxième mariage, qui ne sont pas nommées par Chéron.	1 fils, deuxième mariage, Noël- Nicolas Coppel, peintre, né en 1692, mort en 1736, sans en- fants.
--	---	---

Charles Coppel, né en 1694, mort en 1752, peintre.	Philippe Coppel, valet de chambre du Roi.
--	---

DOCUMENTS TIRÉS DES ARCHIVES DE VIC.

1613. Le mardy septième dudict may, Claude Chéron, fils du feu sieur Pierre Chéron, espousa en première nopce Marie, fille de Johan Vaultrin, marchand, tous dudict lieu, et sieurs de la Tour, Gaspard Lauran, marchand, et plusieurs aultres dudict lieu.

1614. Novembre. Catherine, fille de Claude Chéron, marchand, et Marie Waultrin, sa femme. Fut baptisée le 25 novembre. Parrain, *noble Jean Wauthier*, greffier au bailliage; marraine, dame Isabeau Faudrier, femme du sieur Liégeois, conseiller au mesme bailliage.

1615. Nicolas, fils de Claude Chéron, marchand, et de Marie Waultrin, sa femme, fut baptisé le 18 du mesme mois de novembre. Parrain *noble Nicolas Poërson*, marraine damoiselle Barbe Liégeois.

1676. Charles-Louis, fils de M^e Charles Chéron, greffier au bailage de l'evesché de Metz, et de damoiselle Marguerite Poërson, fust baptisé le 28^e janvier 1676 et eust pour parrain *noble Charles Battel* et damoiselle Louise Diètreman, fille de *noble Théodoric Diètreman*, procureur général de l'evesché de Metz.

(Folio 13, p. 23.)

1677. Joanne, fille du sieur Charles Chéron, greffier au bailliage, et damoiselle Marguerite-Françoise Poërson, son espouse, a été baptisée le 14 septembre 1677. Parrain le sieur Jean-Nicolas Friot, bourgeois de Vic, et pour marraine damoiselle Jeanne Baillard, espouse au sieur Brohan, conseiller audict baillage.

(Folio 39.)

1679. Marguerite-Françoise, fille du sieur Charles Chéron, greffier du bailliage de ceste evesché, damoiselle Marguerite-Françoise Poërson, son

esponse, a été baptisée le 27 avril 1679 et a eue pour son parrain le sieur Charles ¹ Poërsen, *escuier, pensionnaire du Roy*, et marraine damoiselle Marguerite Huyn, femme du sieur Louys Thibbaud de Mannoviller, conseiller du Roy, commissaire ordinaire. Dont qui ont signé.

(Folio 69.)

XIX

UNE TAPISSERIE FLAMANDE

A VAUGOUBERT EN PÉRIGORD.

Tapissérie de Samson du château de Vaugoubert en Périgord.

Qu'en présence des épaves si diverses du passé, l'investigateur curieux soit mû par un sentiment religieux, artistique ou littéraire, il n'importe : au sens large et accommodative, la parole du Maître s'applique aux études historiques et archéologiques, et demeure toujours vraie : *Colligite fragmenta ne pereant* : « Recueillez les débris de peur qu'ils ne se perdent. »

C'est à ce titre et conformément au cadre tracé dans la dernière circulaire de M. le Directeur des Beaux-Arts, aussi bien qu'au programme de la Commission de l'inventaire des richesses d'art de la France, que j'écris ces lignes sur les tentures conservées au château de Vaugoubert en Périgord.

A quelque distance de la célèbre abbaye de Brantôme, dans la commune de Quinsac, arrondissement de Nontron, s'élève le château de Vaugoubert. Cet antique manoir du quinzième siècle, dont la ravissante chapelle gothique, entretenue avec un soin pieux, a été rétablie en ces derniers temps, fut vendu par Henri IV à la maison d'Aydie de Ribérac. Plus d'un siècle après, Armand Angélique d'Aydie, vice-roi de Castille, esprit cultivé, entreprenant, mort en 1760, à l'âge de soixante-dix-huit ans, ayant été impliqué dans la

¹ C'est Charles-François Poërsen qui est le parrain ; il est nommé ici seulement d'un de ses prénoms : Charles.

Conspiration de Cellamare, dut se résigner, en exécution d'un arrêt du Parlement de Paris, à voir son château démoli et rasé : mais il le remplaçait bientôt par le logis actuel, sobre, vaste et correcte construction du siècle dernier. Intelligemment restauré il y a quelque vingt ans par M. de Cosnac, qui l'avait acquis de la famille de Thomasson, Vaugoubert appartient aujourd'hui à M. de Lestang d'Hust, son gendre, gentilhomme de race, noble et digne successeur du vieux châtelain.

C'est là que, sous les auspices d'un confrère et d'un ami, dans une visite, hélas ! trop rapide et trop incomplète, j'ai pu passer quelques heures devant la tapisserie de Samson en *cinq* pièces, *trois* verdures en lambeaux, et *un* tapis conservé de la fabrique du cru.

Appuyé sur les marques positives de fabrique, les notes de famille susmentionnées, la tradition locale, et la description des tableaux de la tapisserie de Samson, pour ne parler que d'elle dans cette étude, je vais rechercher la provenance et la date probable de ces pièces diverses, inédites et non encore photographiées, heureux moi-même, selon le désir des possesseurs actuels, de faire connaître au dehors la tenture de Vaugoubert, à l'abri désormais des injures du temps et des hommes.

1^{er} *Tableau*. — Le sujet du premier tableau, comme du reste les suivants, est tiré du *livre des Juges*.

Samson, venu à Thamnatha, pour prendre femme, déchire avec ses mains un jeune lion, sorti tout à coup du milieu des vignes. La tête nue, la chevelure longue et épaisse, les traits du visage fortement accusés, les épaules protégées par une écharpe bleue qui flotte au vent, les bras découverts, revêtu d'une tunique rouge, Samson apparaît au premier plan, le genou droit fièrement établi sur la croupe du lion dont il déchire avec ses deux mains la large gueule, tandis qu'un personnage, témoin de cet exploit, sans doute un habitant de l'*oppidum* voisin, lève les mains au ciel et s'approche étonné. La tapisserie fait trou et laisse voir en perspective au deuxième plan deux voyageurs qui cheminent à demi perdus dans l'éloignement, et au troisième la ville de Thamnatha, ceinte de tours et de murs crénelés ; on dirait Jérusalem vue du mont des Oliviers.

Tableau d'une exécution assez soignée, d'un faire vigoureux, comme il convient au sujet, mesurant environ 2^m,20 carrés et entouré d'une bordure de 0^m,50.

Cette bordure, important et caractéristique complément de la pièce, ainsi du reste que celles des autres tentures de Vaugoubert, ne forme pas, à elle seule, une véritable composition, ainsi qu'a pu l'écrire M. de Farcy des bordures des *trois* pièces de la tapisserie de Samson que possède la cathédrale d'Angers. — On ne trouve point en effet, comme à Angers, aux angles de terre, des personnages symbolisant les vertus, mais seulement deux oiseaux, à l'angle gauche le faisan, à l'angle droit le héron tenant dans son bec une grenouille : les bandes montantes ne sont point agrémentées de cartouches, de portiques et de sujets divers, distincts, parfois séparés entre eux par des barres; plus simples et peut-être de meilleur goût, quoique moins riches, ces bordures sont formées de branches au large feuillage, aux fleurs et aux fruits variés, parmi lesquels on peut distinguer roses, campanules, marguerites, pommes, grappes de raisin, etc., parfois enroulées autour d'un léger tronc support, sur fond rouge, le tout s'élançant avec profusion jusqu'aux sommets plus ou moins maltraités des différentes pièces.

2° *Tableau*. — L'épouse de Samson s'efforce de l'attendrir par ses larmes afin de lui arracher son secret.

C'est la mise en scène de la seconde partie du même chapitre du *livre des Juges*. — Cette tenture, dans un bon état de conservation et d'un dessin correct et soigné, quoique d'un coloris général assez pâle, nous présente, au second plan, à droite, un paysage; à gauche, sous les portiques, à la table du festin, les nombreux convives que le père de Samson a convoqués aux noces de son fils, et au premier plan, dans la campagne, Samson, son épouse et sa suivante. — C'est bien là le héros de la pièce déjà décrite; on le reconnaît sans peine à ses traits, à ses vêtements, à son manteau bleu; il est rêveur, pensif, devant son épouse qui s'arrête sur le chemin de Thamnatha.

C'est bien là aussi la femme anxieuse et curieuse tout ensemble, partagée entre la crainte des maux dont elle est menacée par les jeunes hommes de sa tribu et la fidélité qu'elle doit à son mari. Nous la voyons en avant de sa suivante, les cheveux ondulés, la tête coiffée d'un long voile blanc retenu par une agrafe perlée, les pendants traditionnels suspendus aux oreilles, le cou entouré d'une collerette, vêtue d'une longue robe bleue, que recouvre jusqu'à mi-corps la tunique juive relevée à la ceinture et se terminant

par des franges ornées de glands, le bras protégé par la manche de robe, plissée au coude et parsemée d'hermine; le pied chaussé, large et court, elle tient de la main droite, pour essuyer ses larmes, le voile que son infidélité rendra inutile après la révélation de l'énigme.

Cette pièce d'environ 2^m,30 carrés, d'une distinction remarquable par la sobriété du tour, la netteté des contours et le modelé des personnages, n'est pas moins agréable à l'œil par sa bordure sur fond rouge de 0^m,48 — où nous trouvons, comme dans la précédente, les feuillages, les fleurs et les fruits les plus variés, et à la bande de terre, deux oiseaux, à gauche le faisan, à droite le perroquet.

3^e *Tableau*. — Retour de Samson à Thamnatha, chez sa femme et son beau-père Thamnathée.

Le sujet de cette pièce est tiré du premier verset du chapitre xv du *livre des Juges*.

Samson, tenant un chevreau sous le bras, se dirige vers l'appartement de son épouse délaissée en haine des Philistins, et que son beau-père a donnée à l'un de ses amis. — Thamnathée l'arrête et lui offre pour femme sa fille plus jeune, Samson à son tour la refuse, et transporté de colère, il s'empare de trois cents renards, qu'il lance avec des torches enflammées au milieu des moissons des Philistins. — Cette pièce d'environ 4^m,50 carrés, sans compter la bordure de 0^m,45, se recommande, comme celle d'Angers, par la finesse et la beauté du dessin : peut-être aussi pourrait-on lui reprocher une trop grande multiplicité de détails.

A l'arrière-plan, Samson, armé d'un dard, excite et presse les renards à travers les blés; au premier plan, sur un fond parsemé de feuillages, Samson au voile bleu, à la tunique rouge, aux jambes bouclées, à la chaussure courte et à large pointe, avec son chevreau sous le bras droit, semble de la main gauche exposer ses projets à un jeune homme, escorté lui-même d'un serviteur plus âgé.

Debout sur le seuil du portique de sa maison, le front enroulé dans une sorte de riche turban, le visage encadré par une longue barbe, vêtu d'une robe frangée, retenue par une ceinture bleue qui pend avec grâce, ayant à ses côtés son glaive, le beau-père, majestueux vieillard tourné vers Samson, désigne de la main sa fille plus jeune et semble dire à Samson de l'accepter pour épouse. — Abrisées

sous le portique, les deux sœurs conversent entre elles et avec quelques compagnes.

L'épouse offerte porte la chevelure nattée que traverse un étroit bandeau; un collier rouge à double rangée de perles orne son cou; sur sa robe rouge, à bandes transversales rayées de bleu, une ceinture bleue se déploie; elle lève la main et tourne la tête vers sa sœur qui l'invite à réfléchir.

Cette dernière porte, rehaussée par un manteau bleu avec bordure à rinceaux, la robe de couleur jaune, à manches bouffantes à bordure bleue, sur laquelle courent de gracieux petits quatre-feuilles. L'ensemble de la scène, un peu trop chargée, ne manque ni de grâce, ni de magnificence. Les bordures offrent la plus grande analogie avec celles déjà décrites; feuillages, fleurs et fruits variés; aux angles de terre, le coq d'Inde et le coq gaulois.

4° *Tableau.* — Samson tue les Philistins avec une mâchoire d'âne.

Dans cette pièce de tenture, au premier plan, Samson apparaît portant les vêtements déjà décrits; armé d'une mâchoire d'âne, le bras droit levé, il s'apprête à frapper le Philistin terrassé qu'il tient sous lui, le pressant du genou, et la main gauche appuyée sur sa tête. Devant lui gisent à terre, pêle-mêle, le bouclier et les tronçons du large glaive du guerrier vaincu, tandis qu'à ses côtés, les Philistins éperdus se dérobent à ses coups et fuient dans le plus grand désordre. — Au second plan, les envoyés de Judas qui ont suivi Samson après l'avoir lié avec des cordes neuves, témoins de sa délivrance et du massacre des Philistins, défilent effrayés et s'éloignent en le contemplant. A demi cachés par les sinuosités du chemin, ils portent la lance ornée d'un nœud à la hampe, au centre de la colonne un drapeau carré de couleur rouge, et paraissent se diriger vers la ville qu'on aperçoit dans le lointain, à l'arrière-plan. Ce tableau d'environ 3 mètres carrés possède une bordure de 0^m,46, où se détachent sur fond rouge les fleurs et les fruits variés que nous connaissons déjà, sans oublier les deux oiseaux de la bande de terre : coq d'Inde, héron tenant au bec une grenouille.

5° *Tableau.* — Samson renverse les colonnes de la salle où les Philistins honoraient le dieu Dagon. Tel est le sujet de la pièce.

En un jour de grande solennité, les Philistins, à la fin du festin,

pour honorer le dieu Dagon et se repaître de leur vengeance, amènent devant eux Samson aveugle, jouet d'un nouveau genre. Mais ce dernier, debout, se fait placer entre les deux colonnes qui soutiennent la salle; il invoque le dieu d'Israël, et sa force première lui est rendue : de ses bras puissants il ébranle les colonnes, et la salle s'effondre, écrasant dans sa chute un grand nombre des Philistins. Cette pièce, en très-mauvais état, doit attendre pour être décrite une restauration intelligente, qui viendra à son heure, par les soins de M. de Lestang. En outre, comme nous l'avons déjà dit, nous réservons la description des trois verdure mutilées et du tapis de la fabrique établie à Vaugoubert par Armand d'Aydie, pour une étude ultérieure, basée sur des renseignements plus complets.

Et maintenant, de quels cartons ces pièces sont-elles sorties, le même sujet ou des sujets analogues ayant été assez souvent traités aux Gobelins, dans les fabriques de province, dans la Flandre et en Italie, et relevant dès lors de plusieurs ateliers de peinture? A quelle fabrique rattacher la confection de tableaux qui, bien qu'inégaux, sont loin d'être dépourvus de valeur artistique? Par l'analyse du costume, des fonds, des bordures surtout, peut-on se permettre d'assigner une date? A la suite de quelles pérégrinations ces tentures sont-elles entrées à Vaugoubert? Autant de points d'interrogation posés, autant d'affirmations à produire.

Nous l'avons dit au début de cette modeste étude : dans ces questions délicates, en dehors des données déjà fournies par l'analyse des pièces, nous possédons des secours précieux, tels que marques de fabrique, notes de famille et tradition locale, qui, brièvement rappelés et combinés ensemble, vont nous permettre de résoudre quelques-unes des questions énoncées.

Les notes de famille, d'accord avec les souvenirs du pays, conservés par les anciens du bourg de Quinsac, font remonter la venue de ces tentures à l'époque de la reconstruction de Vaugoubert, entre 1730 et 1735. Quelques années après la conspiration de Cellamare, Armand d'Aydie, ex-vice-roi de Castille, fit rebâtir le château émolé; et c'est au cours de ses fréquents voyages en Espagne, assure-t-on, qu'à dos de mulet, il rapporta, entre autres richesses, pour tendre tous ses appartements, de nombreuses tapisseries dont celle de Samson est comme la dernière épave. N'en soyons pas

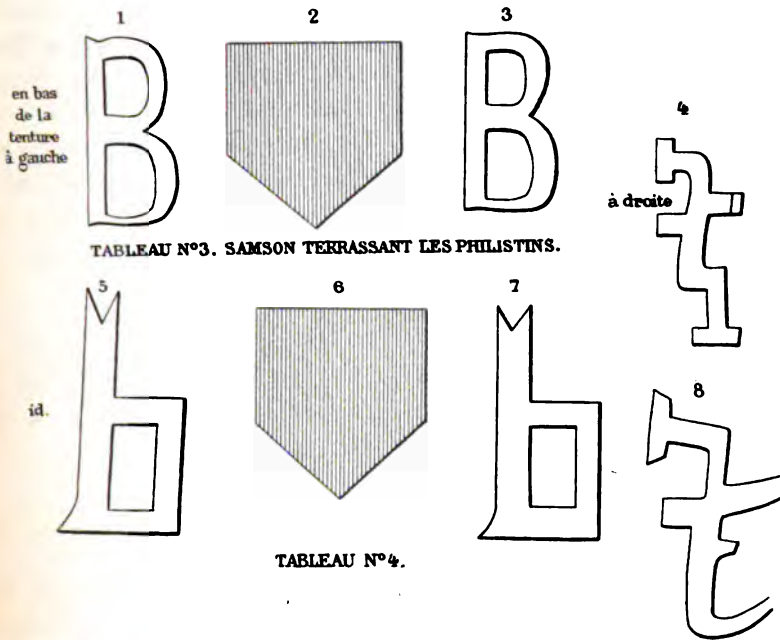
surpris : Armand d'Aydie n'était pas un seigneur béotien : érudit et amateur des beaux-arts, à Quinsac même où il résidait, en aval du pont du bourg bâti par ses soins sur la rivière de Dronne, il avait fondé une fabrique de tapis dont j'ai vu l'un des produits. Quoi dès lors d'étonnant que, dans son gouvernement de Castille, il ait acquis ces belles tapisseries flamandes d'Arras, de Lille, de Bruges ou de Bruxelles, autrefois si renommées, de son temps encore appréciées par les *dilettanti* de l'époque et remontant au moins à la dernière période de la domination espagnole en Pays-Bas ?

Et quoique incomplets, ces documents suffisent pour établir la provenance de ces tentures ; car, pour diriger nos investigations, nous avons la bonne fortune que n'a pas Angers, par exemple, celle d'avoir découvert et d'apporter ici la marque de fabrique... flamande. Deux tableaux, en effet, le premier et le troisième, nous présentent tissée en laine blanche, sur le bleu de lisière, à l'angle gauche de la bande de terre, la marque caractéristique et fondamentale de Bruxelles, les deux B séparés par l'écusson de gueules, et à l'angle droit des mêmes pièces, une autre marque, de forme particulière, et qui se voit aussi comme les deux B, légèrement modifiée dans les deux tableaux¹.

On le comprend dès lors, et c'est notre conclusion : la tapisserie de Vaugoubert est d'origine et de fabrique bruxelloises. Elle a dû être importée de Flandre en Espagne par quelque riche seigneur espagnol des Pays-Bas et transportée à Quinsac par Armand d'Aydie.

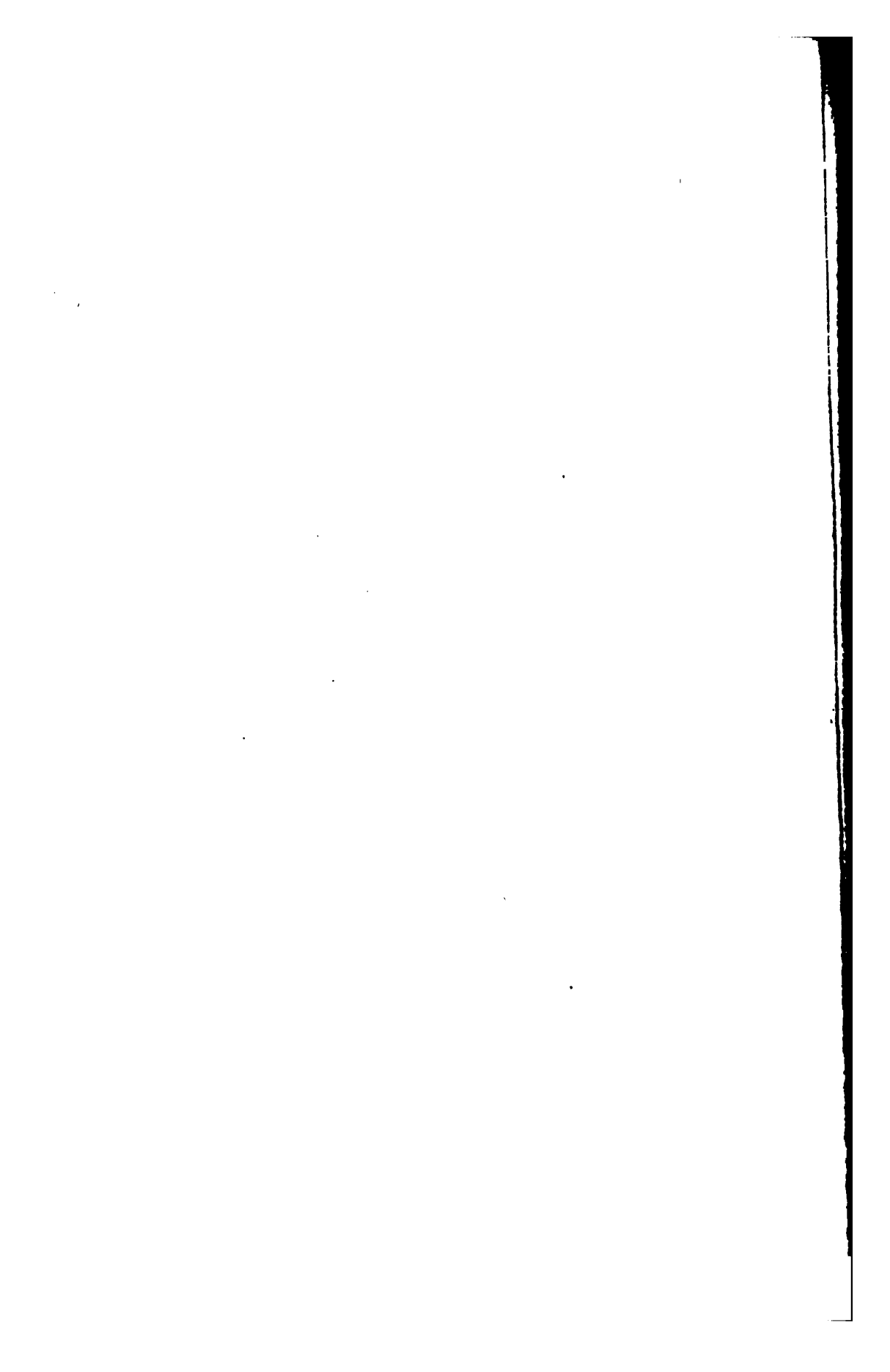
¹ Les bordures de plusieurs pièces ayant été lacérées, on n'a pu retrouver que les marques des deux pièces, de sorte que les huit signes différents se réduisent au fond à deux, et sont portés sur deux pièces de la tapisserie décrite. C'est sur la pièce n° 3 à la légende : Samson terrassant les Philistins qu'on trouve, à gauche, au fond du panneau, la marque de fabrique bruxelloise composée de l'écusson de gueules aux deux B d'argent corrects et non affrontés n° 1, 2, 3, et brodé en blanc à droite le signe du fabricant n° 4. C'est sur la pièce n° 4 à la légende : Rencontre de Samson et de Thamnatée son beau-père, qu'on voit la même marque de fabrique : à gauche, au bas, l'écusson de gueules entre deux B d'argent biseautés et éperonnés n° 5, 6, 7. Et au fond, à droite, le signe particulier du fabricant n° 8 différent un peu du signe n° 4 pour la forme seule ; car il est aussi brodé en blanc.

Le dessin ci-après a été fourni à l'auteur du mémoire par un membre de la famille de Vaugoubert. Voy. planche 1.



Page 364.

MARQUES BELEVÉES SUR LA TAPISSERIE
DU CHATEAU DE VAUGOUBERT.



Ses tableaux à perspectives, ses personnages aux robes à manches bouffantes, à la chevelure courte et à large pointe, ses bordures non interrompues de feuillages, fleurs et fruits variés, la forme semi-gothique des deux B de la marque de fabrique du troisième tableau, nous permettent, je crois, de lui assigner, comme date probable, les dernières années du seizième siècle, et par le ton général de la tapisserie, la composition grandiose, le faire à la fois robuste et moelleux qui règne en plusieurs pièces, d'en attribuer les cartons, sinon à l'un des artistes d'Italie dont parle Félibien, et qui envoyaient leurs dessins en Flandre, du moins à quelque peintre célèbre, voisin et précurseur de la période à jamais illustrée par les œuvres du grand coloriste flamand, l'immortel Rubens.

A. CHEYSSAC,

Chanoine honoraire de Constantine et d'Hippone,
curé, officier d'Académie, correspondant du
comité des Beaux-Arts.

XX

PEINTURES MURALES

DU DÉPARTEMENT DE LA HAUTE-LOIRE

DES DOUZIÈME, QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES.

Poursuivant mon œuvre de reconstitution et de reproduction des fresques du département de la Haute-Loire, c'est à Brioude, chef-lieu d'arrondissement, que ma communication de cette année vous conduit et se renferme.

La petite ville de Brioude faisait jadis partie de l'ancienne Auvergne. Elle n'a pour tous monuments que son église, Saint-Julien, un bijou roman de cette école auvergnate reconnue par l'archéologie, mais avec quelque chose de plus audacieux, de plus riche et de plus harmonieux ; en un mot, les modifications que les influences locales apportaient toujours au type de l'école.

I

De sa décoration polychrome, il ne subsiste guère que les fresques éraillées, écaillées où presque effacées de la *Chambre Saint-Michel*, espèce de chapelle ménagée en retraite, à la hauteur et à la suite des orgues. Cette chapelle était consacrée à l'ensevelissement et à l'exposition des chanoines défunts, comtes de Saint-Julien de Brioude.

Je m'explique fort bien dès lors sa dédicace à l'archange, que, dans les jugements peints ou sculptés du moyen âge, on trouve faisant, de compte à demi avec Satan, la pesée des âmes dans les grandes balances de l'éternelle et suprême justice. Le sujet des peintures murales est donc d'accord avec la destination de cette chapelle, et elles sont du douzième siècle.

Toute la décoration évolue, du sommet de sa voûte au soubassement funèbre de son pourtour, autour du *Christ Pantocrator*, qui, là-haut, bénit de la main droite à la manière latine, et tient de la main gauche un livre fermé sur ses genoux. Un séraphin et un chérubin l'accompagnent; dans les pendentifs, fourmille l'armée des élus. Ceci constitue matériellement et spirituellement la région supérieure, celle de la voûte et celle du Ciel. La région inférieure occupe la muraille à droite, avec une représentation de l'enfer, et la muraille à gauche, avec une scène de récompenses aux justes. Du onzième au quinzième siècle, les prédicateurs et les artistes firent de l'enfer des peintures où le terrible atteignait le grotesque.

De cet enfer de la *Chambre Saint-Michel*, il ne reste plus qu'un fragment : un arceau noir béant et une tour avancée, porte ouverte à deux battants, dans des rougeoiements de feu, les deux éléments de l'enfer, les ténèbres et les flammes. Au-dessus de la tour se montre une tête de démon, sorte de tête de chien qui regarde, yeux allumés et gueule joyeuse, deux démons apporter une âme. Le premier démon, athlétique, tanné de brun, a le corps nu et brutalement zébré d'anatomie fantastique, avec d'énormes nodosités aux bras et aux jambes qui se terminent en pattes griffues. Sa tête à toupet flambant réunit, dans une caricature grima-

cante, la figure humaine et la face bestiale. Le deuxième démon, maigre, colorié en vert, est comme son compagnon délinéé par quelques traits anatomiques exagérés. Il a la tête du coq, avec une crête ardente, et l'on devine une intention de plumage dans ce pagne rouge denticulé qui lui serre les reins. Un des miens a retrouvé presque le même démon dans une fresque extérieure de l'Hôtel de ville de Bâle, et du seizième siècle par conséquent. Cette forme alors serait-elle liturgique, si je puis m'exprimer ainsi, dans l'iconographie diabolique du moyen âge? Le coq est cependant fréquent et honorable dans le symbolisme catholique. Mais on le retrouve quelquefois aussi, compagnon de saint Michel dans les représentations de l'archange. Quoi qu'il en soit, ce coq infernal porte sur le bras une frêle petite figure de femme que son *alter ego* tient encore par le cou. C'est une âme représentée ainsi sous cette forme — et selon la tradition. Les deux démons ricanent, face à face, et la bouche et le bec s'envoient des flammes.

La paroi opposée à celle de l'enfer présente le complément de ce grand poème de la vie d'outre-tombe, la récompense vis-à-vis du châtimement. Cette paroi est percée d'une baie. Dans l'intrados, quatre Vertus aux longues tresses, aux draperies flottantes, traversent, sans effort, d'une lance, les Vices qu'elles foulent aux pieds. A droite et à gauche de cette baie, se dressent deux Justes, debout, en costumes, royaux et impériaux pour symboliser, par la suprême dignité humaine, la suprême récompense céleste.

Avec les rayons de la lumière, du haut de cette baie semblent descendre deux anges vêtus de bleu, dont ne se voient que le mi-corps et une aile, et qui viennent d'apporter aux deux Justes une couronne que chacun d'eux, le bras levé, tient respectueusement sur le pouce et l'index de la main. Ces couronnes sont des cercles d'or aux cabochons bleus et rouges, surmontés de trois grosses perles pour l'un et de menues perles pour l'autre.

Les personnages occupent deux panneaux à fond verdâtre, partagés en bandes jaunes, et sont debout sur un sol rouge antique. Ils sont vêtus d'une tunique avec des bordures pectorales semées, sur l'un, d'un rang de cabochons; pour l'autre, de deux rangs de urteaux. Par-dessus est jeté le manteau royal et impérial entr'ouvert et doublé, celui-ci de vair, celui-là d'hermine.

Ces différences dans la richesse des costumes et des couronnes

rappellent sans doute la différence des mérites et le degré des récompenses au Ciel, ainsi que l'enseigne la théologie. L'expression des figures est naïve et pieuse comme les attitudes.

Sur la muraille en face, étaient peintes quatre Vertus, à peine visibles aujourd'hui dans les teintes confuses où elles disparaissent. A côté de l'une d'elles, on lit encore *Humilitas*, à côté d'une autre *Fides*.

Mais le plus curieux de cette *Chambre Saint-Michel* est que la représentation de ce qu'on appelle une scène de la vie civile s'est introduite dans un coin de ces fresques religieuses. Selon son peu d'importance dans les idées du temps et du lieu, on l'a reléguée sur un pilier. Ces scènes-là sont rares. Celle-ci remémore la construction de l'église et se développe sur les trois faces de ce pilier.

Voici un maçon vêtu d'une robe olive descendant à mi-jambes et chaussé de bottines; la tête penchée, une tête vulgaire; et, absorbé, il frappe machinalement de son marteau sur un moellon.

Voici un second maçon dont la robe grise, relevée par un pan glissé dans la ceinture, laisse nus les jambes et les pieds. Le marteau sur l'épaule, d'un geste commun et d'un laid visage abruti, il s'adresse à un personnage qui se trouve sur la face antérieure du pilier.

Ce personnage est l'architecte qui tient d'une main la clef symbolique du monument, et de l'autre répond par un doigt significatif à la main du maçon. Ce personnage est noble de visage, de physionomie, de posture, de draperie. Sa robe jaune, à plis réguliers, tombe jusque sur ses pieds chaussés.

Cette page-là est une véritable trouvaille, inconnue jusqu'ici et d'un intérêt capital pour l'histoire des mœurs et du costume.

II

L'église Saint-Julien de Brioude possède un porche nord dans lequel Antoine de Langeac, prévôt du chapitre de Saint-Julien de Brioude de 1479 à 1515, fit peindre en 1513 une chapelle sous le vocable de saint Barthélemy. Ses armoiries sont reproduites en plusieurs endroits, et portent d'or à trois pals de vair. Le sujet

principal, au centre de la voûte, devait représenter Jésus-Christ, dont il ne reste que la tiare et un bout de dalmatique. Il était entouré de l'ange, du taureau, du lion et de l'aigle des quatre évangélistes, chacun flanqué de l'écu des Langeac. Nous voici bien, cette fois, en présence de l'art du seizième siècle. Le dessin est plus pur, le faire plus soigné, l'ensemble plus gracieux, mais le tout, ici, plus froid d'expression et plus pâle de couleur.

De cette décoration de la voûte, il ne reste que l'aigle de saint Jean et l'ange de saint Matthieu.

L'aigle, qui relève plus de l'aigle héraldique que de l'aigle ornithologique, est de profil, la tête sur un nimbe d'or. Les ailes plantées, la queue tendue, les pattes écartées, il étreint des serres un lambel bien jeté sur lequel on lit *Saint Jehan*.

L'ange est vêtu d'une sorte de manteau à pèlerine plissée; la tête aux cheveux blonds se détache entre les deux ailes étendues. Ailes et draperies sont grises; les deux bras, à manches de tunique azurée, s'avancent pour tenir un lambel déployé qui porte écrit *Saint Matthieu*. La figure est enfantine, ingénue, paisible. Ce sont là deux grisailles plutôt que deux peintures.

Sur la paroi du porche où s'adossait l'autel, une peinture murale s'encadrait dans l'arcature; au coin gauche, un lambeau seul avait résisté, qui, ma copie faite, est lui aussi tombé en poussière, hélas!

C'était sans doute là une sainte patronne royale à laquelle devait faire pendant de l'autre côté un autre saint du ciel, — saint Barthélemy vraisemblablement, tout deux assistant à quelque scène évangélique qui surmontent les autels. Cette sainte est d'un caractère artistique exquis dans l'expression et l'exécution; elle est encore un peu fille du quinzième siècle, et a été peinte au début du seizième certainement. Sa robe d'un rose clair se trahissait à peine autour du corps, — la tête seule avait survécu. Le visage est pur, élégant, gracieux; les grands yeux, aux fins sourcils, sont rêveurs, la bouche délicate et pensive. Piété et douceur, voilà la physionomie de cette tête, dont les cheveux tombent sur les épaules en lourdes torsades blondes, et qui porte couronne des reines et le nimbe des saintes.

III

Enfin, j'ai encore découvert à Brioude, dans une ancienne maison, un délicieux fragment de peinture murale. Ce fragment se trouve au-dessus de la porte d'entrée sur la rue, à l'intérieur d'un long corridor qui dessert le rez-de-chaussée.

Que fut cette maison? on ne sait, et elle n'a rien révélé de sa destination primitive.

Cette peinture, de 0^m,60 de haut sur 1 mètre de large, est une *Annonciation* de la fin du quinzième siècle, croyons-nous, car elle nous rappelle, par sa naïveté charmante, par certains détails identiques, un grand retable du musée de Dijon, exécuté à la fin du quinzième siècle, sur l'ordre de Philippe le Bon, et attribué à Melchior Brodlain. Il y a dans la composition une certaine recherche; dans l'exécution, une certaine habileté précieuse; mais le sentiment religieux est exquis encore. La scène se passe dans une sorte d'oratoire gothique.

La Vierge est prise dans une robe pudique et simple, à peine frottée de rose; par-dessus, son manteau d'un bleu clair s'écarte au geste de surprise de ses deux mains fuselées et gracieuses. Son visage est allongé, chaste et tranquille. Marie était à genoux devant un livre ouvert sur un pupitre; elle se retourne, les paupières baissées, aux paroles de l'ange Gabriel.

L'ange Gabriel avec des ailes, — selon les prescriptions de saint Jean Chrysostome, — tient de la main droite, au lieu de la fleur de lys accoutumée, un sceptre royal et une banderole avec ces mots : *Ave, Maria, Dominus tecum*. L'autre main, au doigt levé, accompagne du geste la salutation. Il a les longs cheveux bouffants du portrait des Gentile et Giovanni Bellini au Louvre, et est coiffé du diadème des empereurs de Constantinople, sorte de bonnet à rangées de perles que les Grecs nommaient *colocauste*. D'une plaque de perles sort une petite croix, anachronisme naïf et saisissant. Entré l'ange et la Vierge arrive une colombe, — le Saint-Esprit, — sur trois rayons d'or qui représentent la Trinité, et partent comme un souffle divin de la bouche du Père Éternel, assis, là-bas, dans le

lointain de la perspective, en barbe blanche, en dalmatique et en tiare.

Le Père Éternel, l'ange, la Vierge, la colombe ont des nimbes d'or, et tout cet or, traversé de l'or des trois rayons, donne à cette peinture une note riche et vive de soleil.

Voilà, Messieurs, la part que j'ai faite à 1887, dans mes communications annuelles. Je dois vous annoncer, après bien des années de fatigue et de patience, la fin de mon œuvre de reconstitution et de reproduction.

L'avenir me réserve peut-être d'autres découvertes encore ; je suis prêt à les accueillir. Toutefois, les grandes pages, je dois le dire, sont trouvées, et je ne puis guère m'attendre qu'à des sujets moindres de dimension et d'intérêt.

Ma ville natale, le Puy, vient spontanément et gracieusement de récompenser mes efforts, en donnant, sous mon nom, asile à cette collection, dans son superbe Musée.

Afin que vous jugiez de l'importance de l'œuvre dans son ensemble, je crois devoir vous communiquer les photographies de sa place et de son arrangement dans le Musée du Puy.

LÉON GIRON,

Membre de la Société académique du
Puy et de la Société française d'ar-
chéologie, etc.

Le Puy en Velay (Haute-Loire).

XXI

LES PEINTURES

DE L'ANCIEN PALAIS ÉPISCOPAL DE MENDE

AUJOURD'HUI HOTEL DE LA PRÉFECTURE.

LE PEINTRE ANTOINE BÉNARD

L'ancien palais des évêques de Mende, aujourd'hui hôtel de Préfecture, fut décoré, vers la fin du dix-septième siècle, avec une certaine magnificence par l'évêque Mgr de Piencourt. Ce prélat,

aux idées larges et généreuses, voulut, à l'exemple de François de la Rovère¹, l'un de ses prédécesseurs, laisser un souvenir durable de son épiscopat (1677-1707). Aujourd'hui encore, le nom de Piencourt n'est prononcé qu'avec vénération dans la ville et dans le diocèse.

Ce fut probablement lors de son voyage à Rome que l'évêque fit connaissance de notre artiste qui, pendant six années, devait employer son pinceau à décorer divers appartements du palais épiscopal. Ce peintre s'appelait Antoine Bénard.

Nous avons dit que Mgr de Piencourt avait dû rencontrer cet artiste à Rome. Nous trouvons en effet, à l'appui de notre assertion, que, le 24 septembre 1639, l'abbé Jean de Guillebert, chargé des dépenses de la maison de l'évêque, remboursa à M. de Bardou, receveur des tailles du diocèse, la somme de 178 livres, par lui payée, « de l'ordre de Mgr l'évêque, à son peintre, savoir : 44 livres pour de l'outremer et autres couleurs; 13 livres pour des pin-cieux, couteaux à broyer, etc.; 55 livres pour frais de son voyage; 22 livres qu'il lui a fait bailler à Livourne, et 44 livres à Marseille; sommes dont le peintre rendra compte² ».

Voici la nomenclature des travaux exécutés par Bénard : dix-huit tableaux ornant une galerie de 34^m,35 de longueur, sur 5^m,10 de largeur moyenne dans œuvre. La hauteur totale est de 5^m,10. Ces peintures ont trait à l'Histoire Sainte.

Chaque trumeau est occupé par un tableau sur toile, de 1^m,57 de largeur sur 2^m,60 de hauteur, orné d'un cadre en bois doré, largement profilé dans le style de l'époque³.

Ces tableaux s'appuient sur un lambris d'appui, à panneaux, qui pourtourne la salle ainsi que les ébrasements des croisées dans toute leur hauteur. Ces panneaux encadrés de moulures sont peints en grisaille, dans un ton sombre, et semblent compléter les sujets des tableaux adjacents, plus particulièrement dans les allées des croisées.

¹ François de la Rovère fit construire le superbe clocher de la cathédrale de Mende.

² Archives départementales, série G. 666.

³ Nous copions cette description dans la *Notice sur l'ancien palais des évêques du Gévaudan*, publiée en 1859 par M. TOURETTE, architecte du département et du diocèse.

Comme dessin, ces peintures n'ont pas aujourd'hui toute la netteté désirable, car elles ont été, à une époque assez récente, retouchées par un pinceau inhabile.

Explication sommaire des sujets peints sur ces dix-huit tableaux et sur les panneaux du lambris d'appui correspondant à chaque croisée.

Premier tableau. — *Le Chaos*, et, dans le panneau adjacent, *la Création*.

Deuxième tableau. — *Adam et Ève dans le paradis terrestre*, et, dans le panneau inférieur et adjacent, *Ève présentant à Adam le fruit défendu*.

Troisième tableau. — *Adam et Ève chassés du paradis*, et, dans le panneau, *Abel gardant son troupeau*.

Quatrième tableau. — *Meurtre d'Abel par Caïn*, et, dans le panneau, *L'Éternel annonce à Noé le déluge*.

Cinquième tableau. — *Construction de l'Arche par Noé et ses enfants*, et, dans le panneau, *le Déluge*.

Sixième tableau. — *Noé, sur le mont Ararath, offre un sacrifice à Dieu, après le déluge*. Dans le panneau de la sixième croisée, *Sommeil de Noé surpris par le vin. Railleries de Cham. Sem et Japhet le couvrent d'un manteau*.

Septième tableau. — *Départ d'Abraham pour la terre de Chanaan*. Dans le panneau, *Les Anges annoncent à Loth la ruine de Sodome*.

Huitième tableau. — *Loth s'éloigne de Sodome réduit en cendres*.

Neuvième tableau. — *Un ange indique à la mère d'Ismaël une source pour désaltérer son fils*. Dans les panneaux adjacents, *Sacrifice d'Abraham et Vision de Jacob*.

Dixième tableau. — *Laban présente à Jacob ses deux filles*. Dans le panneau inférieur, *Les enfants de Jacob lui présentent la robe ensanglantée de leur frère Joseph*.

Onzième tableau. — *Joseph conduit en prison sur l'accusation de la femme de Putiphar*.

Douzième tableau. — *Joseph expliquant le songe de Pharaon*.

Trézième tableau. — *Moïse sauvé des eaux et présenté à la fille de Pharaon.*

Quatorzième tableau. — *Le buisson ardent. L'Éternel apparaît à Moïse au milieu d'un buisson ardent.*

Quinzième tableau. — *Moïse présente aux Israélites les Tables de la loi.*

Seizième tableau. — *Nadab et Abiu, fils d'Aaron, frappés de mort pour avoir violé la loi.*

Dix-septième tableau. — *La pythomisse évoquant l'ombre de Samuel, et Suicide de Saül.*

Dix-huitième tableau. — *Les trois fléaux présentés à David.*

Cette galerie est surmontée d'une voussure en arc de cercle et en lambris, peinte par le même artiste Bénard.

La voussure est divisée en cinq parties formant des encadrements d'inégale grandeur.

Au centre, le panneau oblong et le plus important représente *l'Exaltation de la religion ou de l'Église catholique*. Les deux panneaux de forme elliptique qui limitent la voussure au nord et au midi représentent *Héli et Hénoch enlevés au ciel*, l'un sur un char de feu, l'autre par deux anges ailés.

Les deux panneaux adjacents au panneau central représentent, l'un, le *Baptême donné à ses disciples par saint Paul*; l'autre, la *Destruction par le feu des livres magiques*, à Éphèse, en présence et sous l'influence des prédications de cet apôtre.

Aux quatre angles du panneau central et dans la frise qui pourtourne la corniche, Bénard a représenté les quatre évangélistes.

Dans l'axe transversal de la voussure, et à sa retombée à droite et à gauche, on remarque deux écussons aux armes de Mgr de Piencourt.

Tous les éléments de cette vaste composition qui, en dehors des grisailles du lambris d'appui, ne comprend pas moins de deux cent cinquante-neuf personnages et un grand nombre d'attributs et d'ornements, ont été groupés par le peintre de manière à les faire concourir, dans un ordre logique, à la représentation de la pensée qui en a inspiré le sujet, c'est-à-dire de l'exaltation de la Religion ou de l'Église catholique¹.

¹ TOURETTE, *Notice sur l'ancien palais des évêques du Gévaudan.*

Bénard peignit de plus un dôme en bois, richement encadré. Il est de forme semi-sphérique, d'un diamètre qui varie de 5^m,35 à 5^m,05 dans œuvre. L'artiste y a représenté les quatre saisons; quatre pendentifs en grisaille complètent le dessin.

On lui doit encore une peinture représentant le *Temps*, sous la forme d'un vieillard décharné, ayant la barbe et les cheveux blancs, et deux grandes ailes au dos. Le *Temps* paraît dormir, nonobstant le souffle des Vents, enfants d'Astrée et de l'Aurore. Cette allégorie est heureuse et a été habilement traitée par le peintre¹. Toutes ses œuvres sont signées : ANT. BÉNARD, *inventor pinxit*.

Voici quelques notes biographiques sur cet artiste.

Antoine Bénard, fils de Noël Bénard et de « damoiselle » Martine Paran, naquit à Paris, paroisse Saint-Louis, en l'île Notre-Dame. De bonne heure il se livra à l'étude de la peinture, et, pour se perfectionner dans cet art, il se rendit à Rome. Mgr de Pien-court, évêque de Mende, l'appela dans sa ville épiscopale en 1679, lui témoigna un grande bienveillance et lui donna un logement dans son palais.

Bénard se maria à Mende le 13 décembre 1682. Il épousa mademoiselle Magdeleine Dandricourt de Sainte-Colombe, fille du sieur Augustin Dandricourt, maître de musique, demeurant à cette époque en la ville de Brioude. Sa mère s'appelait Marie de Féron².

Mademoiselle Dandricourt était née à Lyon le 2 août 1654; elle fut baptisée dans l'église de Sainte-Croix de la même ville. Dans le contrat de mariage, l'âge d'Antoine Bénard n'est pas mentionné; il y est dit seulement qu'il était majeur, et qu'il avait perdu son père et sa mère.

La bénédiction nuptiale fut donnée aux nouveaux époux dans la chapelle des Ursulines de Mende, par l'abbé Jean de Guillebert, docteur en théologie.

Le 20 novembre de l'année suivante, 1683, un fils naquit de cette union. Il reçut le prénom de Louis. Son parrain fut M. Louis de Retz de La Bessière, chanoine de la cathédrale; la marraine, Marie de Condres, femme de M. de Celets³.

¹ TOURETTE, *Notice sur le palais des évêques du Gévaudan*.

² Archives départementales, série E. Registre de M^e Mercier, notaire, f^o 527 r^o. Contrat de mariage d'Antoine Bénard.

³ Archives de la ville de Mende, GG, 23.

Bénard continua les travaux de la galerie, qui furent terminés vers la fin d'août 1684, puisque le 2 septembre suivant il reçut une somme de 300 livres « pour solde des peintures de la galerie ». Enfin, le 8 novembre 1685, on lui donna 200 livres « pour achever de lui payer tous les ouvrages qu'il a fait pour Monseigneur, jusqu'à ce jour¹ ».

A partir de cette époque, nous perdons les traces de notre artiste. Où se dirigea-t-il en quittant la ville de Mende? nous l'ignorons. Quoi qu'il en soit, le souvenir du peintre Bénard ne s'est pas effacé, et ses œuvres après deux siècles font encore l'ornement et la décoration de l'hôtel de notre Préfecture, l'admiration des connaisseurs et des curieux².

Bénard eut un collaborateur : ce fut un peintre mendois, Lacour, qui, lui aussi, a laissé diverses toiles assez estimées. Nous avons réuni diverses notes sur cet artiste, notes que nous tâcherons de compléter prochainement pour les soumettre ensuite au Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

Ferd. ANDRÉ,

Archiviste, Membre correspondant du
Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

APPENDICE

« A Monsieur le Directeur des Beaux-Arts.

« Mende, le 16 août 1887.

« MONSIEUR LE DIRECTEUR,

« J'ai l'honneur de vous renvoyer l'épreuve corrigée de mon étude sur les peintures de l'ancien palais épiscopal de Mende.

« Il ne reste aujourd'hui de l'artiste Bénard que quelques autographes.

« Je possède une reproduction sur toile d'un personnage qui figurait sur le 9^e tableau de la galerie³. Ce travail est l'œuvre d'un lieutenant militaire, qui était en garnison dans notre ville, M. Chapux, tué, il y a quelques années, dans un duel, à Dunkerque, je crois.

¹ Archives départementales : Comptabilité de l'évêché.

² Tout récemment les toiles de Bénard ont eu la visite d'un homme très-compétent, M. Charles Bellay, inspecteur de l'enseignement du dessin et des Musées.

³ Le jeune *Ismaël*.

« Je me fais un plaisir, Monsieur le Directeur, de porter à votre connaissance l'existence de ces autographes et de cette peinture.

« J'ai l'honneur d'être avec respect, Monsieur le Directeur, votre respectueux serviteur.

« Ferd. ANDRÉ. »

XXII

DOCUMENTS RELATIFS A RUBENS

CONSERVÉS AUX ARCHIVES DU NORD.

L'intérêt que présentent au point de vue historique les comptes de la Recette générale des Finances des Pays-Bas, déposés aux Archives du Nord, a été signalé pour la première fois par MM. Gachard et de Laborde. L'un a publié quelques extraits des chapitres dits des *Ambassades* qu'ils renferment, et a montré quelle mine de renseignements précieux ils offraient aux investigations de l'histoire diplomatique¹. Le second a rempli les quatre volumes de son ouvrage sur les Arts à la cour des ducs de Bourgogne, de mentions tirées de ces comptes et relatives aux peintres, sculpteurs, enlumineurs, tailleurs d'images, orfèvres, architectes, etc., ainsi qu'à leurs œuvres de la fin du quatorzième à celle du quinzième siècle. Ces deux publications avaient depuis longtemps appelé l'attention des érudits sur l'importance historique du fonds de la Recette générale. Aussi mon honorable et savant prédécesseur, M. le chanoine Dehaisnes, estima-t-il nécessaire de donner une analyse détaillée des documents qui le composent dans l'inventaire sommaire des Archives du Nord. En même temps, il puisait largement dans ce fonds pour la rédaction de son histoire de l'Art en Flandre, œuvre à la fois si minutieuse et si magistrale, et y trouvait des renseignements curieux sur les artistes de la fin du quatorzième siècle.

Cette analyse, faite par lui pour les comptes et les pièces comp-

¹ *Le chapitre des ambassades dans les comptes des receveurs généraux des finances de 1507 à 1524.* (Bulletins de la Commission royale d'histoire de Belgique, 4^e série, t. VI.)

tables des années 1384 à 1526, forme le tome IV de l'Inventaire du Nord. Le tome V, rédigé par l'archiviste actuel, comprend celle des documents de même nature de 1527 à 1600, et le tome VI, en cours d'impression, renfermera la même matière pour les années 1601 à 1699.

Un rapide coup d'œil jeté sur les tables, cependant très-sommaires, des tomes IV et V, suffit à faire apprécier et ressortir les nombreux détails inédits pour l'histoire des arts et des lettres, des artistes et des écrivains pendant plus de deux siècles, mis en lumière par le dépouillement de ces comptes. Le tome VI sous ce point de vue ne sera pas moins intéressant. Nous ne croyons pas pouvoir mieux faire pour le prouver que de détacher dès aujourd'hui et de publier *in extenso* les mentions relatives aux sommes payées à Rubens de 1611 à 1640 par le receveur des Finances pour ses gages de peintre de l'hôtel des archiducs Albert et Isabelle, l'acquisition de tableaux exécutés par lui, ses voyages et ses missions diplomatiques, enfin son traitement de secrétaire du Conseil privé. Ces mentions n'ont pas toutes échappé aux savantes recherches de MM. Gachard et Pinchard; mais elles n'ont pas jusqu'ici fait l'objet d'une publication particulière que nous a paru mériter et réclamer le nom du grand peintre flamand.

I

Ce fut sur la fin de l'année 1608 que Rubens revint d'Italie dans les Pays-Bas, appelé par la triste nouvelle de la dangereuse maladie de sa mère Marie Pypelincx, qu'il n'eut pas la consolation de trouver encore vivante à son arrivée à Anvers. Cette perte lui aurait, dit-on, causé un chagrin si profond qu'il se retira au monastère de Saint-Michel pour y passer les premiers temps de son deuil. Son intention était de retourner ensuite en Italie. Mais il avait compté sans les instances des Archiducs qui, pressentant en quelque sorte le lustre que sa renommée jetterait, un jour, sur leur gouvernement, résolurent de le fixer en Flandre et de l'attacher d'une manière étroite à leurs personnes. Par des lettres patentes, en date du 13 septembre 1609, ils le nommèrent peintre de leur hôtel aux gages annuels de 500 livres de Flandre de 40 gros, équivalant à

environ 625 livres tournois, somme dont la valeur actuelle peut être estimée à sept ou huit mille francs. Ce document a été publié dans le tome IX de la seconde série des Bulletins de la Commission royale d'histoire de Belgique, p. 228. Il fut délivré sur le bon rapport « que fait nous a esté de la personne de Pierre-Paul Rubens et de ses sens et grande expérience tant en faict de paincture que de plusieurs aultres arts, nous confians à plain à ses léaulté et bonne diligence ». Outre le traitement de 500 livres « payables depuis ce jourd'hui en avant, de demy an et de demy an par esgale portion », ces lettres patentes stipulent que Rubens jouira « au surplus des droictz, honneurs, libertés, exemptions et franchises accoustumez et y appartenant, et dont joyssent aultres nos domesticques et serviteurs de nostre dict hostel par tous les lieux de nostre obéissance, avecq pouvoir qu'il pourra enseigner à ses serviteurs et aultres qu'il voudra son dict art, sans être assubjecti à ceulx du mestier tant qu'il nous plaira ».

Pour pouvoir jouir des avantages conférés par cet acte, Rubens dut, le 9 janvier 1618, prêter « le serment pertinent es mains de messire Fernande de Salinas, conseiller et maistre des requestes ordinaire du Conseil privé de Leurs dictes Altèzes, à ce commis ». Il jura entre autres choses que pour obtenir cet office, il n'avait ni offert, ni promis, ni donné à qui que ce fût, aucun argent ni autre chose quelconque, qu'il n'en donnera ni directement, ni indirectement, « sauf et excepté ce qu'on a coutume de donner pour les dépêches ».

Malgré les termes exprès de ces patentes portant que les gages de 500 livres devraient être payés par moitié tous les six mois, Rubens ne les toucha qu'assez irrégulièrement par suite de l'embaras des finances du gouvernement des Pays-Bas. Ainsi ce ne fut qu'au mois de novembre 1611 qu'il reçut pour la première fois une somme de 1,000 livres, montant de deux années de traitement. En 1613, il est payé des gages de 1612, et ainsi de suite, sauf en 1622, où il toucha 1,000 livres pour les deux années allant du 23 septembre 1620 au 22 septembre 1622. Il en fut de même en 1631 et en 1641.

D'autres lettres patentes du roi d'Espagne Philippe IV, datées du avril 1629, nommèrent Rubens secrétaire du Conseil privé du . aux appointements de « trois quarts d'escus de pistolets d'Es-

paigne par jour, de 72 sols 6 deniers l'escu », et c'est dans le compte dix-septième d'Ambroise Van Oncle (du 1^{er} janvier au 31 décembre 1631) qu'est consigné le premier paiement qui lui fut fait à raison de ses nouvelles fonctions. Il s'élève à la somme de 1,984 livres 13 sols 1 denier, montant des deux premières années de ses gages, commencées le 27 avril 1629 et finissant le 26 avril 1631. Son traitement de secrétaire du Conseil privé était donc de 992 livres 6 sols 6 deniers, qu'il toucha régulièrement chaque année jusqu'au 19 avril 1640, c'est-à-dire un mois et onze jours avant sa mort, si l'on admet comme date certaine de son décès le 30 mai 1640.

Son fils aîné, Albert Rubens, qui devait être un des plus savants archéologues du dix-septième siècle, avait obtenu par lettres patentes du 15 juin 1630 la survivance de l'office de secrétaire du Conseil privé « après le trespas de feu son père ou après la résignation dudict office ». Il est probable que le grand artiste, perclus de goutte et se sentant perdu, résigna ses fonctions en faveur de son fils, qui en prit possession le 19 avril 1640. C'est à partir de ce jour que court le traitement de ce dernier, d'après le 27^e compte d'Ambroise Van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1641 (f^o 437 verso). On trouve dans le même registre (f^o 513 verso) la mention d'une somme de 1,979 livres 3 sols 4 deniers payée à la veuve de Rubens et à ses héritiers « pour quatre années moins quinze jours de gages dudict défunct comme peintre de Son Altèze, que Sa Majesté par ses lettres patentes du 15^e d'avril 1636 (*renouvelant et confirmant probablement celles des Archiducs du 23 septembre 1609*) luy at accordées de gages à l'advenant de 500 pareilles livres par an, à raison de son dit estat, lesdites quatre années, moins quinze jours, commencées le 13^e de juing 1636, jour qu'il a presté son serment, et finies le 28^e de may ensuivant 1640, par ordonnance de reliefvement, lesdites lettres patentes originelles, certification du jour de son trespas et quictance vérifiée, veues en l'estat de juillet ». Il semblerait au premier abord résulter de cette mention que le décès de Rubens aurait eu lieu le 28 mai, et non le 30, comme le portent toutes ses biographies d'après son acte de sépulture. Peut-on en conclure qu'il s'est glissé une erreur dans cet acte qui aurait prolongé de deux jours la vie du peintre? Il serait difficile d'être affirmatif sur ce point, car si, d'un côté, on

doit remarquer que les actes de cette nature rapportent plus exactement la date du jour de l'inhumation que celle du décès, de l'autre, dans les comptes de la Recette générale des Finances, les mois sont comptés pour le payement des gages et des pensions à vingt-huit jours, et non à trente. Peut-être la divergence que nous venons de signaler doit-elle être attribuée à ce mode de comptabilité. Dans ce cas, le 28 mai aurait été pour le comptable le dernier jour de ce mois et aurait équivalu fictivement au 30, date réelle de la mort du peintre.

Enfin le compte de l'année 1643 fournit la dernière mention relative au payement des gages de Rubens comme secrétaire du Conseil privé. Elle porte sur une somme de 475 livres 15 sols 6 deniers, montant desdits gages pendant 175 jours, à raison de 54 sols 4 deniers par jour, du 27 octobre 1639 au 18 avril 1640, date de la prestation de serment d'Albert Rubens, comme successeur de son père dans lesdites fonctions. Cette somme fut touchée par la veuve de l'artiste comme tutrice de ses enfants.

II

Les mentions des sommes payées à Rubens pour ses traitements de peintre et de secrétaire du Conseil privé ne sont pas les seules que l'on trouve dans les comptes de la Recette générale. Il y en a d'autres encore se rapportant à ses travaux d'artiste et qui paraissent ne pas manquer d'intérêt, malgré la concision avec laquelle elles sont malheureusement consignées. Ainsi, dans le registre de 1617 (f° 395), on voit le peintre de l'hôtel des Archiducs chargé d'estimer diverses peintures exécutées par David Noveliers, frère probablement de Salomon Noveliers qui occupa si longtemps les fonctions de conservateur des tableaux de la Cour à Bruxelles et du château de Ter Vueren. Sur le rapport de Rubens, il reçut mille livres de Flandre pour ses honoraires.

En 1621, c'est une somme de 530 livres que Rubens toucha pour avoir peint le tableau du grand autel de l'église des Carmes au couvent de Morlawe-lez-Namur « représentant Monsieur saint Joseph ». Il serait intéressant de savoir ce qu'est devenu ce tableau,

qui jusqu'ici ne figure pas dans le catalogue des œuvres du peintre flamand. S'il n'a pas été détruit, il est peut-être enfoui dans quelque église de village de la province de Namur. L'article qui mentionne ce paiement en rapporte deux autres assez curieux faits à Gaspard Turchelsteyn, fondeur en métal, et à Étienne Van Schorre, sculpteur, « pour avoir livré et gecté une platine de cuyvre pour en graver en icelle les obligations que les Pères Carmélites au désert au bois de Morlawe-lez-Namur ont pour la fondation de Leurs Altèzes, pesante ladicte platine 343 livres à 15 sols la livre; et avoir gecté encoires une petite platine de cuyvre pesant 21 livres au prix susdict; item, 263 livres audit Estevan Van Schorrer, pour avoir couppé et engravé les susdites obligations contenant 2,324 lettres, une partie à 3 solz et les aultres à 2 solz la lettre, et avoir taillé aussy les armes de Leurs Altèzes et de l'ordre desdicts Carmélites ».

En 1630, Rubens reçoit 7,500 livres « pour semblable somme à quoy monte le pris des peintures qu'il a faict et faict faire, par ordre de Son Altèze Sérénissime, pour le service de Sa Majesté, et envoyées en Espagne ». Puis dans le compte vingt-troisième d'Ambroise Van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1637, on le voit toucher une somme de 2,500 livres en à-compte sur celle de 10,000 qui lui est due pour les peintures que Son Altesse le Cardinal Infant Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, lui a fait exécuter, sur l'ordre du roi Philippe IV, pour certaine maison de plaisance sise au Pardo dans la grande forêt s'étendant à quatorze kilomètres de Madrid et où Charles-Quint avait déjà fait bâtir un château royal. Cette même année, il toucha les 7,500 livres qui lui restaient dues sur ses honoraires, puis, en 1638, une nouvelle somme de 3,000 livres qui lui fut accordée pour le même objet comme gratification. C'est dans le château du Pardo, qui se trouve environ à une heure de voiture du Palais de Madrid, que le roi Alphonse XII mourut il y a un an. Philippe IV, qui allait souvent chasser dans la forêt du Pardo, voulut avoir, dans une direction différente, un rendez-vous de chasse, et, en 1634, il résolut de s'en faire construire un à l'endroit appelé la Torre de la Parada ou aussi la Torre del Pardo. Il confia la direction des travaux à son surintendant des bâtiments royaux, Jean-Baptiste Crescenzo, l'architecte du Panthéon de l'Escorial, et dont il fut le grand protecteur. C'est pour cette petite maison de plaisance, appelée la Torre de la Parada, que Pierre-Paul Rubens

exécuta les peintures mentionnées dans le compte de 1637. La Torre de la Parada ayant été fort maltraitée en 1710, au moment où l'Archiduc (plus tard l'Empereur) Charles entra avec ses troupes dans Madrid, abandonnée par Philippe V, plusieurs des toiles de Rubens ont disparu, mais le Musée de Madrid en conserve encore un certain nombre qui toutes représentent des sujets mythologiques tirés des *Métamorphoses* d'Ovide et ne passent pas pour être des meilleures du grand peintre d'Anvers. Ces tableaux sortent plutôt de l'atelier que du pinceau de Rubens, et c'est ce qui explique qu'au catalogue du Musée, dressé avec tant de soin et d'érudition par don Pedro de Madrazo, ils figurent les uns sous le nom de Pierre-Paul Rubens, les autres sous les noms de ses élèves Érasme Quellin, Van Thulden, Cornelis de Vos, d'autres sous des noms peu connus tels que ceux de Van Eyck, Gowi, et d'autres encore sous la désignation générique de « École de Rubens ». Parmi ces toiles, on remarque celles représentant : la *Chute de Phaéton*, la *Défaite des Titans*, la *Chute d'Icare*, la *Mort d'Eurydice*, *Jason*, *Lapithes et Centaures*, l'*Enlèvement de Proserpine*, le *Banquet de Térée*, *Orphée et Eurydice*, *Mercury et Argus*, *Saturne dévorant un de ses enfants*, *Ganymède enlevé par l'aigle*, *Apollon vainqueur de Marsyas*, *Cadmus et Minerve*, *Apollon et Daphné*, *Orphée jouant de la lyre*, le *Triomphe de Bacchus*¹.

On trouve encore qu'il fit à Anvers dix-huit peintures avec la collaboration de Snyders pour le compte du roi d'Espagne, et dont le prix s'éleva à la somme de 10,000 livres, qui leur fut payée en trois termes de 5,000, 2,500 et 2,500, portés au compte de 1640. François Snyders, né à Anvers en 1597, mort en 1657, élève de P. Breughel le Jeune et de Henri Van Balen, se distingua comme peintre de chasses, de batailles et de nature morte, surtout de fruits. Il travailla pour le roi d'Espagne, l'archiduc Léopold-Guillaume et d'autres souverains. Rubens avait pour lui une vive affection, qu'il témoigna en le chargeant, avec deux autres personnes, de présider à la vente des objets d'art et des tableaux qu'il laisserait à sa mort. Nous serions porté à croire que les dix-huit peintures

¹ Nous devons ces renseignements à M. Alfred Weil, de Madrid, que nous remercions de son obligeance, et dont nous donnons aux Pièces justificatives les savantes notes sur les tableaux de Rubens et de ses élèves, conservés au musée de Madrid.

dont il est question dans cet article sont celles représentant *Diane et ses nymphes*, *Nymphes à la chasse*, quatre peintures avec figures de Rubens et animaux de Snyders, un intérieur de Snyders avec trois figures de la main de Rubens, tableaux aujourd'hui perdus, et qui figuraient, d'après M. Cruzada Villaamil, dans l'inventaire de 1666. On pourrait y comprendre les deux toiles conservées aujourd'hui au Musée de Madrid sous les n^{os} 1644 et 1645, et cataloguées avec la mention : « École de Rubens. » Ce sont les *Allégories de l'Air et du Feu*, avec oiseaux de Snyders, dit le catalogue.

Dans le même compte de 1640, figure une autre somme de 4,200 livres payée aux héritiers du grand peintre flamand, prix de quatre tableaux qu'il exécuta seul pour le service du roi d'Espagne. M. Paul Mantz pense que le *Jugement de Paris* et le *Persée et Andromède* du Musée de Madrid proviendraient de cette dernière commande, si l'on peut employer cette expression.

III

Le rôle joué par Rubens au point de vue politique et diplomatique a fait l'objet de nombreux et savants travaux de la part de MM. E. Gachet, Sainsbury, Villaamil, Gachard, etc.

Les renseignements que fournissent les Comptes de la Recette générale des Finances, sur cette partie de la carrière du peintre d'Anvers, n'ajoutent que fort peu de chose à ce que ces ouvrages ont déjà fait connaître. Cependant, afin de faire ressortir ce qu'ils peuvent présenter d'inédit, nous allons esquisser rapidement, d'après les patientes et curieuses investigations de ces auteurs, les négociations auxquelles Rubens fut mêlé.

Ce fut en 1620, alors qu'il décorait les galeries du palais du Luxembourg que venait de faire construire Marie de Médicis, et y retraçait les principaux événements de la vie de cette princesse, que se manifestèrent chez l'artiste ces premières préoccupations politiques et patriotiques qui allaient quelques années plus tard en faire un diplomate. Jusqu'à ce moment, l'art seul avait absorbé ses pensées que, d'ailleurs, ses voyages et ses séjours en France et en

Italie, ainsi que son incessant labeur, avaient empêché de s'arrêter sur la triste situation matérielle et morale de sa patrie. Nous aimons à croire que ce ne fut pas l'ambition qui le jeta dans la carrière diplomatique, mais le désir d'être à la fois utile à son pays et aux archiducs Albert et Isabelle dont la souveraineté intelligente et douce lui paraissait devoir assurer l'indépendance. Tout au plus est-il permis de conjecturer que le commerce des princes et des personnages politiques dut éveiller en lui ce goût que l'on voit se manifester tôt ou tard chez tout esprit supérieur, artiste, littérateur ou savant, pour les négociations et le maniement des affaires d'État. Il serait, en effet, difficile de compter depuis l'antiquité grecque jusqu'à nos jours les hommes illustres dans les lettres, les arts, la philosophie ou les sciences, ayant en même temps tenu à jouer un rôle politique dans leur patrie; ceux, au contraire, qui se sont exclusivement confinés dans leurs études et leurs travaux sont très-rare. Il ne pourrait être fait d'exception que pour les périodes les plus sombres du moyen âge, où il n'y eut place dans la société que pour la force et la barbarie.

En 1620, la paix régnaît encore dans les Pays-Bas, mais la trêve signée en 1609 avec les Provinces-Unies devait expirer le 11 avril 1621. Cette fatale échéance préoccupait à Bruxelles comme à Amsterdam les esprits modérés qui désiraient vivement qu'une paix définitive fût conclue ou tout au moins que la trêve de douze ans fût renouvelée. L'archiduc Albert écrivait dans ce sens à Madrid, mais en vain, car là on avait conservé l'illusion de penser qu'on pourrait un jour écraser les hérétiques et réduire les provinces rebelles à reprendre le joug espagnol. En Hollande, le prince Maurice, afin de donner un facile cours à son ambition, pencha d'abord pour la guerre et fit même monter sur l'échafaud Barneveldt, qui voulait maintenir la paix. Mais le parti de ce dernier était si nombreux et si populaire qu'il ne succomba point avec son chef. Le prince Maurice fut contraint de compter avec lui et pour essayer de lui donner satisfaction se crut obligé d'entrer en pourparlers avec l'Archiduc. Ces négociations se poursuivirent après la mort du roi d'Espagne et celle de l'archiduc Albert par différents agents secrets dont les principaux furent la dame de Tserclaes et Rubens. Malgré la rupture de la trêve et le commencement des hostilités, elles continuèrent et ne prirent fin qu'en 1624, quand Richelieu eut inau-

guré sa politique antiespagnole en encourageant sous main la résistance de la Hollande.

Un passage d'une lettre de Rubens à son ami Pierre Dupuy, postérieure, il est vrai, de quelques années à ces événements, indique clairement dans quel but il se mêla de ces négociations. « Je crois d'autant plus facilement, dit-il, à l'intervention des États de Hollande entre la Suède et le Danemark, que l'on donne comme certain qu'ils agiront de même entre la France et l'Angleterre. Je voudrais, quant à moi, que le monde entier fût en paix et que nous puissions vivre au siècle d'or au lieu du siècle de fer¹. » Il était certes animé des mêmes sentiments, en 1624, quand il servait d'intermédiaire entre l'archiduchesse Isabelle, le marquis Spínola et le prince Henri de Nassau. « L'archiduchesse preste tous les jours l'oreille, écrivait l'agent de Richelieu à Bruxelles, le sieur de Baugy, sous la date du 30 août 1624, aux discours que lui fait sur ce sujet Rubens, peintre célèbre d'Anvers qui est connu à Paris par ses ouvrages qui sont dans l'hostel de la Royne mère, lequel fait plusieurs allées et venues d'icy au camp du marquis de Spínola, donnant à entendre qu'il a pour ce regard quelque intelligence avec le prince Henri de Nassau². » Il est vrai que ce même sieur de Baugy attribue à un vil intérêt particulier les efforts tentés par Rubens pour rétablir la paix. « J'ai découvert, dit-il, qu'il n'y est poussé que par son intérêt et sur le désir qu'il avoit de s'assurer de la jouissance d'une succession avantageuse qu'il attend d'un oncle de sa femme demeurant en Hollande, où il a charge, avec lequel ledit Rubens a formé correspondance sur ce sujet³. » Pour détruire cette assertion, il suffit de lui opposer celle d'un autre agent français, le sieur d'Espesses, résidant à la Haye, qui, à peu près à la même époque (16 septembre 1624), écrivait : « J'apprends que le peintre Rubens étoit émissaire du cardinal de la Cueva, plutost afin de ruiner par la chaleur ordinaire à ces cervelles, plus imaginatives que judicieuses, qu'en intention de bastir la trefve, à quoi l'on observe que ledit seigneur a toujours paru contraire en

¹ *Lettres inédites de Rubens*, publiées par Émile GACHET, p. 111. Lettre du 22 avril 1627.

² *Comptes rendus de la Commission royale d'histoire*, 1^{re} série, t. III, p. 37.

³ *Id*, p. 38.

son sentiment particulier ¹. » Ainsi aux yeux du sieur de Baugy, agent de Richelieu à Bruxelles, Rubens, mù par des intérêts personnels, voulait à tout prix la paix, tandis qu'il passait à ceux du sieur d'Espesses, autre agent de Richelieu à la Haye, pour travailler, sous les ordres du cardinal de la Cueva, à rendre définitive la rupture de la trêve entre les Provinces-Unies et l'Espagne. Tant il est vrai que ce n'est pas seulement de nos jours qu'il est difficile de découvrir la vérité dans les rapports diplomatiques !

Mais ce qui nous paraît ressortir de la contradiction des deux agents français, c'est justement l'esprit de modération et de fidélité à ses souverains, apporté par Rubens dans sa mission. A Bruxelles il était considéré comme un partisan de la paix à tout prix, parce que, probablement, il engageait l'Espagne à faire le plus de concessions possibles. A la Haye, au contraire, il était de son devoir de paraître moins conciliant, de tâcher d'obtenir pour le gouvernement qu'il représentait tous les avantages que son mandat lui imposait de revendiquer. Il est bien rare, malgré tout le tact, toute l'habileté qu'on y apporte, qu'on puisse jouer ce rôle de modérateur, surtout dans des circonstances difficiles où des haines nationales et religieuses sont en jeu, sans se heurter à des convictions inflexibles et à des vues arrêtées, sans froisser par conséquent des amours-propres et souvent aussi des intérêts, et s'attirer ainsi de vives animosités. Rubens en fit la triste expérience, non-seulement en 1624, mais encore plus tard, quand on l'accusa d'avoir intrigué pour arracher les îles de la Zélande aux Provinces-Unies et les céder à l'Angleterre ², puis lorsque le duc d'Archoth lui enleva brutalement les pouvoirs qui lui avaient été donnés pour négocier avec la Hollande, et lui fit sentir, d'une manière si outrageante, la distance qui séparait alors un grand seigneur d'un homme issu de race bourgeoise, son nom fût-il des plus célèbres ³.

Cependant, quoiqu'il eût échoué, probablement par suite de l'or et des intrigues des agents de Richelieu, dans la mission qui lui

¹ *Comptes rendus de la Commission royale d'histoire*, 1^{re} série, t. III, p. 149.

² *Lettres inédites*, etc. Introduction, p. LI. — *Comptes rendus de la Commission royale d'histoire*, t. III, p. 75.

³ *Lettres inédites*, etc. Introduction, p. LI. C'est en grande partie d'après cette introduction que nous avons résumé ce que l'on connaît sur le rôle diplomatique joué par Rubens en cette occasion.

avait été confiée, Rubens ne perdit pas, pour cela, la confiance de l'archiduchesse Isabelle, qui allait bientôt lui en donner de nouvelles preuves. En effet, vers 1627, elle le chargea de faire un voyage sur les frontières de Hollande, afin de tâcher de se mettre en rapport directement ou indirectement avec l'agent anglais à la Haye, le sieur Balthasar Gerbier. Il ne s'agissait de rien moins que d'arriver à un rapprochement d'abord, puis après à une paix définitive avec l'Angleterre, en guerre contre l'Espagne depuis trois ans. Richelieu eut vent de ces pourparlers et mit tout en œuvre pour les empêcher d'aboutir, car la France, ayant elle-même rompu avec l'Angleterre, redoutait une entente de deux puissances jusqu'alors ennemies et dont la réconciliation pouvait être scellée par une alliance contre elle.

Dans une lettre du 6 août 1627, Balthasar Gerbier fait à milord Holland le récit de ces négociations. En voici le résumé succinct. L'abbé Scaglia, ambassadeur de Savoie, avait appris à Bruxelles que l'Infante et Spinola étaient fortement enclins à travailler à un accommodement entre l'Angleterre et l'Espagne, et il en avait parlé à Gerbier quand celui-ci reçut une lettre de Rubens, avec qui, d'ailleurs, il était déjà entré en relation. La première démarche était de faire obtenir au peintre du prince d'Orange un passe-port qui lui permit d'avoir avec l'envoyé anglais une entrevue à Zevenbergen. Le passe-port fut accordé sans difficulté, mais Gerbier ne crut pas pouvoir s'éloigner beaucoup de la Haye et assigna rendez-vous à Rubens soit à Delft, soit à Rotterdam. Après avoir conféré à ce sujet avec ses maîtres, ce dernier se rendit à Delft le 21 juillet. A ce moment, l'Infante attendait impatiemment don Diego de Messia, envoyé du roi d'Espagne, qui devait apporter les ordres et les instructions suprêmes de son souverain relativement aux négociations entamées avec l'Angleterre. L'entrevue de Rubens et de Gerbier aurait eu pour seul but de prolonger les pourparlers jusqu'à l'arrivée de ces instructions, de témoigner du désir qu'avait l'Infante de voir la paix conclue, enfin de prévenir ainsi tout soupçon dans l'esprit du roi d'Angleterre. Don Diego de Messia ne devait pas tarder d'arriver, et Philippe IV avait même écrit qu'on pouvait toujours traiter avec Gerbier, non-seulement en ce qui concernait l'Espagne, mais encore pour l'Allemagne et la Hollande. De son côté, l'empereur Ferdinand avait aussi manifesté à l'Archiduchesse

le désir d'être compris dans le traité. Mais Richelieu prévint le coup qui menaçait la France et rompit d'avance la ligue qui allait être formée contre elle, en concluant un traité d'alliance avec l'Espagne. C'était un coup de maître qu'il exécuta avec l'aide de Marie de Médicis. Don Diego arriva dans les Pays-Bas porteur de ce traité qui déchirait tous ceux qu'on avait projetés avec l'Angleterre et la Hollande, et forçait à renoncer à l'espoir d'une paix définitive caressé à Bruxelles.

Cependant Rubens n'en continua pas moins à rester en relation avec Gerbier. Le sieur de Baugy prétend même qu'il eut à cette époque des entrevues avec le comte Carlil, dont l'arrivée à Anvers aurait eu lieu sur sa demande au mois de janvier 1628 ¹. Si ce fait est vrai, il ne peut que confirmer ce que nous avons déjà dit de l'amour de la paix qui animait Rubens et qui l'empêchait en quelque sorte de renoncer à l'espoir de voir ses efforts passés rester infructueux. C'est ainsi, d'ailleurs, que le cabinet de Madrid apprécia le rôle qu'il venait de jouer, et, afin d'être complètement éclairé à cet égard, il demanda communication de toutes les lettres écrites ou reçues par le peintre durant le cours de ces négociations. L'Infante fut chargée de lui demander cette correspondance diplomatique.

« J'ai ordonné à Pierre-Paul Rubens, écrit-elle au Roi, qu'il remette selon vos ordres toutes les lettres originales et en chiffres qui lui ont été écrites sur cette matière, et il m'a répondu qu'il étoit prêt à faire ce qu'on lui ordonnoit, mais que personne ne comprendra ces lettres que lui, par rapport aux termes des mêmes, et parce qu'elles renferment d'autres choses particulières différentes de la matière... Je ne doute pas quant à moi que Rubens n'ait déclaré nettement ce que Gerbier lui a proposé ². »

Cette lettre fit prendre à Philippe IV le parti de mander Rubens à Madrid. Le 6 juillet, il faisait connaître à l'Infante cette détermination, et le 13 août celle-ci lui répondait qu'elle avait ordonné à Rubens de se rendre en Espagne avec toutes les lettres et papiers en sa possession touchant la *pratique d'Angleterre*. Rubens partit donc au mois d'août ou de septembre 1628 et arriva à Madrid à la fin d'octobre. Tout en s'acquittant de la mission diplomatique, but

¹ *Comptes rendus de la Commission royale d'histoire*, 1^{re} série, t. III, p. 39.

² *Correspondance des Archiducs*. Réponse de l'Infante en date du 3 mai 1628.

de son voyage, il exécuta plusieurs peintures pour la cour d'Espagne et copia un grand nombre de tableaux de maîtres ornant les galeries de l'Escorial et du Palais-Royal de Madrid. Les explications données par lui sur l'état des négociations qu'il avait conduites et la manière dont il les avait dirigées, furent trouvées si satisfaisantes, que non-seulement ses services passés furent récompensés par sa nomination aux fonctions de secrétaire du Conseil privé, mais qu'on le chargea de reprendre les pourparlers avec l'Angleterre, tant on avait confiance en son intelligence pour mener à bonne fin le projet d'alliance qu'on espérait conclure. A la fin d'avril 1629, il quitta donc Madrid avec de nouvelles instructions à ce sujet. Le 12 mai, il était à Paris, et quelques jours après à Bruxelles, où il remettait à l'archiduchesse Isabelle les dépêches de Philippe IV dont elle accusa réception le 17 mai, en annonçant que Rubens allait immédiatement s'embarquer pour Londres afin d'y négocier une suspension d'armes, préliminaire au traité projeté. Le 22, Cottington écrivait que le sauf-conduit était prêt, et deux jours après Rubens prenait passage à Dunkerque sur le vaisseau qui venait de ramener l'envoyé du duc de Lorraine, M. de Ville. Nous n'avons pas ici à faire le récit détaillé de l'entrevue de Rubens avec Charles I^{er}, ni des négociations auxquelles il prit une part active. La correspondance qu'il entretenait à ce propos avec le cabinet de Madrid, et que M. Gachard a retrouvée en partie aux Archives de Simancas, fait ressortir à la fois la finesse et l'esprit de conciliation mis par lui en cette circonstance au service du vif désir qu'il avait de voir la paix être définitivement scellée entre les deux nations. Balthasar Gerbier dans son livre : *Les effets pernicieux des méchants favoris* avait déjà donné d'amples détails sur le séjour et la mission de Rubens à Londres. Charles I^{er} le prit en grande amitié, et il fut convenu que l'Espagne enverrait à Londres un ambassadeur officiel, tandis que de son côté l'Angleterre chargerait un envoyé extraordinaire de traiter à Madrid des conditions de la paix. Le grand trésorier Cottington fut désigné pour se rendre en Espagne en qualité d'ambassadeur, et don Carlos Coloma pour remplir les mêmes fonctions à Londres. La mission de Rubens était dès lors terminée. Cependant il resta encore en Angleterre plusieurs mois, attendant l'arrivée de l'envoyé espagnol, qui ne prit possession de ses fonctions qu'au mois de mars 1630. Au mois d'août de ladite année, il était de retour à Anvers, d'où il

data plusieurs de ses lettres. Mais rien ne s'oppose à ce qu'il eût regagné Londres au mois de novembre ou au commencement de décembre 1630, lors de la signature de la paix entre l'Espagne et l'Angleterre qui eut lieu le 17 décembre. Ce qui porte à le croire, c'est d'abord la date des lettres patentes par lesquelles Charles I^{er}, voulant récompenser le zèle déployé par le peintre dans l'intérêt des deux couronnes et lui donner un témoignage particulier de l'estime qu'il avait pour son talent, le créa chevalier, lettres qui furent octroyées le 15 décembre. Le roi d'Angleterre fit en même temps présent à Rubens de la magnifique épée avec laquelle il avait procédé à sa réception et que sa famille a toujours religieusement conservée depuis ¹. Ensuite il semble résulter du compte des sommes payées pour ses missions diplomatiques, qu'elles doivent s'appliquer à plusieurs voyages faits par Rubens soit en Espagne, soit en Angleterre. Toutefois nous ne saurions partager l'opinion de plusieurs de ses biographes qui le font retourner en Espagne dans le cours des années 1630, 1631 ou 1632. La patente octroyant à son fils Albert la survivance de la charge de secrétaire du Conseil privé, est datée du 15 juin 1630. M. Émile Gachet s'était appuyé sur ce fait pour admettre que Rubens devait être à Madrid à cette époque, et que c'était sur ses vives instances qu'elle avait été délivrée. Mais M. Max Rooses (*Bulletin Rubens*, I, 295-297) a publié des documents desquels il ressort que Rubens était à Anvers aux mois d'avril, mai, juin, juillet et août 1630. Enfin les sommes qui lui sont attribuées dans les comptes le sont expressément pour des voyages faits en 1629 et en 1630. Il ne reçut pour l'année 1631 que 500 livres, afin « d'estres employées en affaires secrètes dont n'est besoing faire plus ample déclaration ». Un voyage en Espagne eût certainement exigé une dépense plus considérable, et le motif en eût été énoncé sans précautions comme on l'avait fait dans le compte de 1630. Les « affaires secrètes » dont il s'agit ici désignent évidemment la mission que Rubens eut à remplir auprès de Marie de Médicis, qui venait de se réfugier dans les Pays-Bas espagnols ².

Quand, au mois de mai 1629, Rubens quitta l'Espagne pour revenir à Bruxelles et de là passer en Angleterre, Philippe IV n'avait

¹ M. Kreins a donné un dessin représentant cette épée dans l'*Artiste* de 1835. Il est reproduit dans l'*Histoire de Rubens*, par A. VAN HASSELT. Bruxelles, 1840.

² Voir GACHARD, *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens*, ch. IX.

pu lui donner que des distinctions honorifiques et des titres, car l'argent manquait à la cour de Madrid. Pour l'indemniser de ses frais de voyage, on dut lui remettre un mandat sur l'Infante ou plutôt sur le Receveur général des Pays-Bas. Cette traite était ainsi formulée :

« Serenissima Señora, Pedro Pablo Rubens buelve al negocio que V. A. entendera por los despachos que lleva, y porque no se le ha dado ningun dinero para el viage, ordenara V. A. se le pague la cantidad que pareziere à V. A. assi por el gasto que se le ha offrezido en ir desde aqui como el que tendra en el camino que ha de continuar. Nostro Señor guarde à V. A. como desseo. De Madrid à 27 de abril 1629.

« Yo el Rey ¹. »

Ce ne fut qu'en 1631 que la Recette générale des Finances fit honneur à cette traite en délivrant à Rubens une somme de 12,374 livres, « à quoy montent les fraiz et despens par lui exposés ès années 1629 et 30 aux voyaiges par luy faitz vers Espagne et Angleterre, allant et venant pour le service de Sa Majesté dont n'est besoing faire plus ample déclaration ». Cette somme lui fut payée en deux termes de 6,374 livres chacun ². Il reçut aussi cette même année, ainsi que nous l'avons dit plus haut, 500 livres, « en une lettre de discharge de pareille somme datée du 17^e de novembre 1631, levée sur Gilles Rutteau, recepveur des menus cens de Cassel, dont est fait recepte cy devant folio 149, pour semblable somme que Son Altèze luy at accordée pour cinq mois, à l'advenant de cent livres par mois, que Sa dite Altèze at ordonné de lui estre furny pour estre employé en affaires secretz dont n'est besoing faire plus ample déclaration ³ ». Cette indemnité se rapporte sans doute à la mission dont il fut chargé auprès de Marie de Médicis, alors dans les Pays-Bas. Quant aux dépenses qu'il dut faire lors de ses pourparlers avec Balthasar Gerbier à Delft, en 1627 et 1628, on ne voit pas que Rubens en ait jamais été remboursé. Le compte de 1627 manque, il est vrai, à la collection des Archives du Nord, mais celui de 1628 s'y trouve et ne mentionne le payement d'aucune somme en sa faveur, pas même des 500 livres qu'il aurait dû toucher pour ses

¹ *Lettres inédites*, etc. Introduction, p. xlv.

² Compte 17^e d'Ambroise van Oncle. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille, B 2968, f^{os} 794 v^o et 883 v^o.

³ Compte 17^e d'Ambroise van Oncle, f^o 842 v^o.

gages de peintre de l'hôtel de l'Archiduchesse. Le paiement des 500 livres fait en 1631 aurait-il eu pour but de combler cette lacune? Dans ce cas, on l'eût exprimé sans ambages et sans avoir recours à la formule des « affaires secrètes ».

Ainsi Rubens ne toucha, et encore très-tardivement, pour ses frais de voyage et de séjour en Hollande, en Espagne et en Angleterre, que 12,374 livres, somme à peine suffisante pour le rembourser de celles qu'il avait dû dépenser. Il est donc certain que, si on a pu l'accuser d'avoir recherché ces missions diplomatiques par ambition, on ne saurait dire que ce fût par un vil mobile de cupidité, car elles durent lui être très-onéreuses, sans compter le temps précieux qu'elles lui firent perdre pour son art. Il en retira, il est vrai, des honneurs, le titre de chevalier et celui de secrétaire du Conseil privé. Nous persistons néanmoins à croire que le désir de voir son pays jouir enfin des bienfaits d'une paix qui lui était presque devenue inconnue, fut le seul motif qui dicta sa conduite.

Les extraits des Comptes de la Recette générale des Pays-Bas que nous venons d'analyser et que nous publions plus loin ne fournissent certes pas de documents devant jeter un jour nouveau sur la biographie et les travaux de Rubens. Mais comme tous ceux qui se rapportent à un homme dont la postérité a consacré le génie, ils sont intéressants quand ils peuvent servir à préciser certaines particularités de la vie de cet homme, et tel est le motif qui nous a décidé à les mettre au jour.

Jules FINOT,

Archiviste du département du Nord,
Correspondant du Comité, à Lille.

Extraits des Comptes de la Recette Générale des Finances des Pays-Bas relatifs aux sommes payées à Rubens de 1611 à 1640, à titre de gages et pensions, acquisitions de tableaux, frais de voyages diplomatiques, et affaires secrètes.

Compte trente-troisième de Christophe Godin, conseiller et receveur général des Finances. 1^{er} janvier au 31 décembre 1611. Archives du Nord, Chambre des Comptes de Lille. B. 2848, folio 413, verso.

« 1,000 livres¹ à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Al-

¹ Il s'agit de livres de Flandre ou de 40 gros, équivalant à la livre paris, valant elle-même un quart de plus que la livre tournois.

tesses, que aussy, à telle ordonnance que dessus, ce dit compteur lui avoit baillé et délivré, assçavoir V^e livres prises en l'avant dicte lettre de descharge et les aultres cinq cens livres en une lettre de descharge de pareille somme, datée du dixseptiesme jour de novembre 1611, levée sur Philippe de Marche, receveur du domayne de Leurs Altèzes au quartier d'Ayre, dont est respondu cy-devant folios XIX verso et LX verso; pour semblable somme que due estoit audit Pierre-Paul Rubbens, à cause de cinq cens livres que Leurs Altèzes par leurs lettres-patentes données à Bruxelles le vingt-troiziesme jour de septembre 1609 lui avoient ordonné et accordé de gaiges par chacun an, à raison de son dict estat de painctre susdit, à en estre payé par les mains dudict receveur général des finances de demy an en demy an par esgalle portion, et ce pour les deux premières années desdits gaiges, commencées ledit vingt-troiziesme de septembre 1609 et finies le vingt-deuxiesme de septembre 1611, par copie auctentique desdites lettres patentes et deux quictances y servantes vérifiées respectivement des Sieurs des finances, veues es estats d'april 1611, folio XXV, et novembre dudit an, folio XIX, verso, cy rendues, ladicte somme de M. livres. En marge : « Novum onus. » Il commence et prend bien selon lesdictes lettres patentes. Par ladicte copie authentique de commission vérifiée, datée et contenant comme au texte cy-rendu avec deux quictances. »

Compte trente-cinquième de Christophe Godin, conseiller et receveur général des Archiducs, etc. 1^{er} janvier au 31 décembre 1613. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2860. Folio 467, verso.

« 500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altèzes, que ledit receveur général des finances luy avoit baillées et délivrées en une lettre de descharge de la somme de 800 livres, datée du 24^e jour de fevrier 1613 levée sur Marcq Anthoine de Martigny, receveur du domaine de Leurs Altèzes au quartier de Landreschies, dont est faite recepte cy-devant folio 122, pour samblable somme que deue estoit audit Pierre-Paul Rubbens, à cause de 500 livres que Leurs Altèzes luy avoient ordonné de gaiges et traictement par chacun an à raison de son dit estat de painctre de l'hostel de Leurs Altèzes; et ce pour une année desdits gaiges, commencée le 23^e jour de septembre 1611 et finie le vingt-deuxiesme de septembre ensuivant 1612. »

Compte trente-sixième et dernier de feu Christophe Godin, en son vivant conseiller et receveur général des finances des Archiducs, etc., du 1^{er} janvier au 9 juillet 1613. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2866. Folio 368, recto.

500 livres à Pierre-Paul Rubens, « painctre de l'hostel de Leurs Altèzes, que, à l'ordonnance de Leurs dictes Altèzes, ce compteur lui avoit baillées et délivrées en une lettre de décharge de pareille somme, dattée du sep-

tiesme jour d'avril 1614, levée du Marcq Antoine de Martigny, recepveur du domaine de Landreschies, dont ce dict compteur a respondu ci-devant, folio 89, verso, pour semblable somme à luy deue, à cause de 500 pareilles livres que Leurs dictes Altèzes luy avoient ordonné et accordé de gaiges et traicement par chacun an, à raison de son dit estat de painctre de leur hostel, et ce, pour une année desdicts gaiges, commencée le 23^e jour de septembre 1612 et finie le 22^e de septembre ensuivant 1613 ».

Compte de Pierre Godin, conseiller et maitre extraordinaire de la Chambre des Comptes des Archiducs, à Bruxelles, pour les affaires du pays et duché de Luxembourg et du comté de Chiny, naguère commis par acte de Leurs Altesses du 12 juillet 1614, à la recette générale des finances, etc., du 12 juillet 1614 au 28 février 1615. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2872. Folio 334, verso.

500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel des Archiducs, « que, à l'ordonnance que dessus ce dit compteur luy avoit baillées et délivrées en l'avant dite lettre de descharge datée du nœufiesme jour de febvrier 1615, levée sur ledit Henry Vermeren, conseiller et receveur général du droit qui se lève sur les alluns arrivans par deça, dont est fait recepte cy-devant, folio 164, sur semblable somme à luy deue, à cause de 500 pareilles livres que Leurs dictes Altèzes luy avoient ordonnées et accordées de gaiges et traicement par chacun an, à raison de son dit estat de painctre susdit, et ce, pour une année de ladite pension commencée le 23^e de septembre 1613 et finie le 22^e septembre ensuivant 1614 ».

Compte premier d'Ambroise van Oncle, conseiller et receveur général des finances des Archiducs, du 1^{er} mars au 31 décembre 1615. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2878. Folio 409, verso.

500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altesses, pour sa pension du 23 septembre 1614 au 22 septembre 1615.

Compte troisième d'Ambroise van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1617. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2890. Fol. 287, verso.

1,000 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altesses, pour deux années de sa pension de 500 livres, « à raison de son estat de painctre, commencées le 23^e jour de septembre 1615 et finies le 22^e jour de septembre 1617 ». Folio 395, verso. 1,000 livres à David Noveliers, peintre, « que Leurs Altèzes, eu sur ce l'avis de maistre Pierre-Paul Rubens, leur peintre, luy avoient tauxées et accordées pour diverses peintures par y faites pour Leurs Altèzes, y compris ce qu'il pouvoit avoir receu ».

Compte cinquième d'Ambroise van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1619. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2901. Folio 260, verso.

1,000 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altesses, pour deux années de ses gages du 23 septembre 1617 au 22 septembre 1619.

Compte septième d'Ambroise van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1621. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2913. Folio 325, verso.

500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altesses, « pour ses gaiges et traictement du 23^e de septembre 1619 au 22^e de septembre 1620 ».

Folio 478, recto.

1,066 livres 6 sols à Gaspard Turckelsteyn, fondeur en métal, Étienne van Schorre, sculpteur, et Pierre-Paul Rubens, peintre, « pour avoir livré et gecté une platine de cuyvre pour engraver en icelle les obligations que les Pères Carmélites, au désert au bois de Morlawe-lez-Namur, ont pour la fondation de Leurs Altèzes, pesante ladict platine 343 livres à 15 sols la livre; et avoir gecté encoires une petite platine de cuyvre pesant 21 livres au prix susdit; item, 263 livres 6 sols audit Estevan van Schorrer, pour avoir coupé et engravé les susdites obligations contenant 2,324 lettres, une partie à 3 solz et les autres à 2 solz la lettre, et avoir taillé aussy les armes de Leurs Altèzes et de l'ordre desdicts Carmélites, et les restans 530 livres audict painctre Pierre-Paul Rubbens, pour avoir painct le tableau du grand autel de ladite église représentant Monsieur St.-Joseph ».

Compte huitième d'Ambroise van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1622. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2919. Folio 358, recto.

1,000 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Son Altesse, pour deux années de ses gages, commencées le 23 septembre 1620 et finies le 22 septembre 1622.

Les comptes de 1624, 1625, 1626 et 1627 manquent à la collection des Archives du Nord.

Compte seizième d'Ambroise van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1630. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2962. Folio 627, recto.

500 livres à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, gentilhomme de la maison de Son Altesse Sérénissime, « pour une année de son traitement commencée le 23^e de septembre 1628 et finie le 22^e de septembre ensuivant 1629 ».

Fol. 847, verso. 7,500 livres à Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de décharge de pareille somme datée du 18^e de mars 1630, levée sur Jean Gobin, conseiller et recepveur généra. de Luxembourg, dont est fait receipte cy devant folio 64, pour semblable somme à quoy monte le pris des peintures qu'il a fait et fait faire pai

ordre de Son Altèze Sérénissime pour service de Sa Majesté et envoyées en Espagne, comme est plus amplement spécifié et déclaré en certaine déclaration portant au pied ordonnance et quittance y servante, veue en l'estat dudit mois de mars, folio 61, verso ».

Compte dix-septième d'Ambroise van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1631. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2968. Folio 532, verso.

1,984 livres 13 sols 1 denier à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil Privé du Roi, « assçavoir 500 livres 5 sols en une lettre de descharge du dernier de janvier 1631, levée sur Jean Batens, receveur des contributions de Zevenberge, Steenberge, etc., et les restans 1,484 livres 8 sols 1 denier en une autre lettre de descharge de pareille somme datée du dernier de juillet audit an, levée sur ledit Batens dont est respondu cy devant foliis 348, verso, et 352; pour semblable somme à luy deue à cause de trois quarts d'escus pistolets d'Espagne par jour de septante-deux solz 6 deniers l'escu, que Sa Majesté par ses lettres patentes du 27^e d'avril 1629, luy at accordé de gaiges à raison de son dit estat de secrétaire susdit, à en estre payé par les mains de ce compteur présent ou autre à venir, de demy an en demy an, par esgalle portion, ayant Sadicte Altèze par son ordonnance de reliefvement du 24^e de mars 1631, ordonné qu'il seroit payé de sesdits gaiges doiz la datte des dites lettres patentes, nonobstant et sans prendre regard qu'il at presté serment loingtemps après, et ce pour les deux premières années de sesdits gaiges, commencées ledit 27^e d'avril 1629 et finies le 26^e d'avril 1631, par ladite ordonnance de reliefvement, copie authentique desdites lettres patentes originales et quittances y servantes, veues en l'estat de juillet, folio 32 verso ».

Folio 611 recto. 1,000 livres à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en deux lettres de descharge, chacune de 500 livres, datées la première du nœufiesme de juillet 1631, levée sur Jérôme de la Barre, receveur des domaines de Sa Majesté au quartier de Braine-le-Comte, et la seconde du huitiesme de novembre ensuiuant audit an, levée sur Guillaume de Semet, receveur de Thilmont, dont est faite recepte cy-devant foliis, 202 et 27, pour deux années de son traictement commencées le 23^e jour de septembre 1629 et finies le 22^e de septembre ensuiuant 1631 ».

Folio 794, verso. 6,374 livres à Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du 24^e de mars 1631, levée sur Ange Boet, conseiller et receveur général de Haynault, dont est faite recepte cy-devant folio 183, pour le parfurnissement de 12,374 livres, à quoy montent les fraiz et despens par luy exposés ès années 1629 et 30 aux voyaiges par luy faitz vers Espagne et

Angleterre, allant et venant pour le service de Sa Majesté dont n'est besoing faire plus ample déclaration ».

Fol. 842, verso. 500 livres à Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du 17^e de novembre 1631, levée sur Gilles Rutteau, recepveur des menus cens de Cassel, dontest fait recepte cy-devant, folio 149, pour semblable somme que Son Altèze luy at accordé pour cinq mois, à l'advenant de cent livres par mois, que Sadite Altèze at ordonné de luy estre furny pour estre employé en affaires secretz dont n'est besoing faire plus ample déclaration ».

Folio 883, verso. « 6,374 livres à Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté, pour le parfurnissement de 12,374 livres, à quoy montent tant seulement les fraiz et despens par luy exposés ès années 1629 et 1630 aux voyaiges doiz Bruxelles vers Espaigne et Angleterre allant et venant ».

Compte 19^e d'Ambroise van Oncle du 1^{er} janvier au 31 décembre 1633. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2979.

Folio 477, recto. 992 livres 6 sols 6 deniers à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, pour une année de ses gages de secrétaire susdit.

Fol. 526, verso. 500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de l'Archiduchesse, pour une année « de son entretènement commencée le 23^e de septembre 1631 et finie le 22^e de septembre ensuivant 1632 ».

Compte 20^e d'Ambroise van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1634. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2985.

Folio 487, verso. 992 livres 6 sols 6 deniers à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « pour une année de ses gaiges de secrétaire susdit, commencée le 27^e d'avril 1633 et finie le 26^e d'avril ensuivant 1634, par quictance veue en l'estat de juillet, folio 45, verso; veu le compte précédent folio 477, il suit bien ».

Compte 21^e d'Ambroise van Oncle, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1635. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2991.

Folio 380, verso. 992 livres 6 sols 6 deniers obole à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « pour une année de ses gaiges de secrétaire susdit, commencée le 27^e d'avril 1634 et finie le 26^e d'avril en suivant 1635 ».

Compte 23^e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances des Pays-Bas, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1637. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3002.

Folio 469, verso. 992 livres 6 sols 6 deniers à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté, « pour une année de ses gaiges de secrétaire susdit, commencée le 27^e d'avril 1636 et

finie le 26^e d'avril ensuivant 1637, par deux quictances veues ès estalz de janvier, folio 39, et juillet, folio 32, cy-rend ladite somme de 992 livres 6 sols 6 deniers obole ». En marge : « Veu le compte précédent, il suit bien. »

Folio 646, verso. 2,500 livres à messire Pierre-Paul-Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du septiesme de janvier 1637, sur Philippe Le Roy, recepveur des licentes en Anvers, dont est fait recepte cy-devant, folio 205, verso, en tant moings de 10,000 pareilles livres que Son Altèze, par son ordonnance du nœufiesme de décembre dernier, at ordonné luy estre furniz à bon compte de ce que coustront les peintures que Sadite Altèze luy at fait faire par ordre exprès de Sa Majesté et pour ornement de certaine maison de plaisance d'Icelle au Pardo, et ce en quatre termes, sçavoir un quart promptement et les restans trois quarts de trois en trois mois après ledit premier payement, et ce, des deniers desdites licentes, se faisant ce présent paiement pour le quart à payer promptement ».

Folio 654, verso. 7,500 livres à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, « pour la parpaye de 10,000 pareilles livres que Son Altèze, par son ordonnance du nœufiesme de décembre 1636, at ordonné de luy furnir à bon compte de ce que consteroient les peintures qu'Icelle at fait faire par ordre expresse de Sa Majesté et pour ornement de certaine maison de plaisance à Pardo, à payer les dites dix mille livres en quatre termes, à sçavoir un quart promptement et les restans trois quarts de trois mois en trois mois après ledit premier payement, et ce des deniers desdits licentes, et se faisant ce présent payement pour les trois derniers payemens, ayant receu le précédent payement de 2,500 livres au mois de janvier dernier, porté cy-devant folio 647, par ladite ordonnance de Son Altèze exhibée audit premier payement et quictance pour ceste partie y servante, veue en l'estat dudit mois, folio, eodem; cy-rend ladicte somme 7,500 livres; par ordonnance alléguée et rendue cy-devant, folio 647, et quictance conforme au texte cy-rendu ».

État des deniers reçus et payés à l'ordonnance du Roi par messire Ambroise van Oncle durant le mois de janvier 1638. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances B. 3008.

Folio 44, recto. 3,000 livres dudit pris à Pierre-Paul Rubens, chevalier, etc., « en une lettre de descharge levée sur Philippe Le Roi, recepveur des licentes en Anvers, de 12,000 pareilles livres que Son Altèze, par son ordonnance du 27^e de novembre 1637, at ordonné luy estre furniz et ue luy restent deuz pour les painctures par luy faictes par ordre de Sa te Altèze pour l'ornement de sa maison de plaisance à Pardo, à en estre yé desdits douze mille livres, assçavoir un quart promptement et les stans trois quarts de trois en trois mois desdits licentes d'Anvers, se

faisant ce présent payement pour ledit quart à payer promptement, ayant encor receu au mesme effect la somme de 10,000 pareilles livres par ladite ordonnance de XII^m livres et quictances y servante, ladicte somme de 3,000 livres ». En marge : « Par ordonnance de la somme de XII^m livres en date du 27^e de novembre 1637 et la quictance de III^m livres. »

Compte 25^e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances, etc., du 1^{er} janvier au 31 décembre 1639. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3014.

Folio 376, recto. 992 livres 6 sols 6 deniers à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté, « pour une année de ses gaiges de secrétaire susdit, commencée le 27^e d'avril 1638 et finie le 26^e d'avril ensuivant 1639 ».

Compte 26^e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances, etc., du 1^{er} janvier au 31 décembre 1640. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3020.

Folio 581, recto. 5,000 livres à François Rojas, garde-joyaux de Son Altesse Royale, « sur et à bon compte de 10,000 pareilles livres à payer en quatre termes, asçavoir 1,000 philippus à 50 sols pièce comptant, et les aultres 3,000 philippus, de trois en trois mois ensuivant, pour estre lesdits deniers par luy employez au payement de dix huit peintures que, par ordre de Sa Majesté, se feront en la ville d'Anvers par les peintres Rubbens et Sneyders ».

Folio 619, verso. 2,500 livres à Francisco Rojas, garde-joyaux, « à bon compte de 10,000 pareilles livres à payer en quatre termes, asçavoir mille philippes comptant et les autres trois mille philippes de trois en trois mois suivant, pour estre lesdits deniers employez au payement de 18 peintures que, par ordre de Sa Majesté, se font en la ville d'Anvers par les peintres Rubbens et Sneyders ».

Folio 653, verso. 4,200 livres à don Francisco de Contreras y Rojas, garde-joyaux de Son Altesse, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du huitiesme de novembre 1640, levée sur l'avant dit Philippe Le Roy, dont est fait receipte cy-devant, folio 271, verso, pour de ce payer les héritiers de feu messire Pierre-Paul Rubbens, chevalier, pour quatre peintures entrepris de faire par leur dit feu père pour le service de Sa Majesté par ordonnance de Son Altèze et quictance y servante veue en l'estat de novembre, folio 48, verso, cy-rendu ladite somme de 4,200 livres ».

Idem, 2,500 livres au même « en une lettre de descharge de pareille somme datée du 10^e de novembre 1640, levée sur ledit Philippe Le Roy, dont est fait receipte cy-devant folio 272, pour la parpaye de 10,000 pareilles livres, à payer en quatre termes, asçavoir mille philippes à 50 sols pièce comptant et les aultres 3,000 philippes de trois en trois mois suivans,

pour estre lesdits deniers employés au payement de dix-huict peintures que, par ordre de Sa Majesté, sont esté faitz en ladite ville d'Anvers par les peintres Rubbens et Sneyders ».

Compte 27^e d'Ambroise van Oncle, chevalier, receveur général des finances du Roi, etc., du 1^{er} janvier au 31 décembre 1641. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3026.

Folio 437, verso. 992 livres 6 sols 6 deniers à Albert Rubens, secrétaire ordinaire du Conseil privé du Roi, « pour la première année de ses gaiges de secrétaire ordinaire dudit Conseil privé que Sa Majesté, par ses lettres patentes du 15^e de juing 1630, luy at accordé à cause de son dit estat, luy ayant icelluy esté accordé pour le déservir après le trespas de feu son père ou après la résignation dudit office, la dicte première année commencée le 19^e d'apvril 1640, jour qu'il a presté le serment dudit estat, et finie le 19^e d'apvril 1641, par copie authentique desdites lettres patentes et deux quictances veues es estatz de janvier, folio 39, et juillet, folio 35; par copie authentique desdites lettres patentes deuement vérifiées en portant note de son serment presté le 19^e d'apvril 1640 et deux de ses quictances conformes au texte cy-rendu ».

Folio 513, verso. 1,979 livres 3 sols 4 deniers « aux vefve et héritiers de feu le secrétaire Pierre-Paul Rubens, en une lettre de discharge de pareille somme datée du dernier de juillet 1641, levée sur Baulduyn Blyleven, conseiller et receveur général de Brabant au quartier de Louvain dont est fait receipte cy-devant folio IX, à quoy montent quatre années moins quinze jours dudict défunt comme peintre de Son Altèze, que Sa Majesté par ses lettres patentes du 15^e d'apvril 1636, luy at accordé de gaiges à l'advenant de 500 pareilles livres par an, à raison de son dit estat, lesdites quatre années moins quinze jours commencées le 15^e de juing 1636, jour qu'il at presté son serment, et finies le 23^e de mai ensuivant 1640, par ordonnance de relievment, lesdites lettres patentes originelles, certification du jour de son trespas et quictance vérifiée, veues en l'estat de juillet ».

Compte 29^e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1643. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3038.

Folio 418, verso. 475 livres 15 sols 6 deniers « à la vefve et tuteur des enfants de feu messire Pierre-Paul Rubbens, vivant, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, en une lettre de discharge de pareille somme datée du vingtiesme d'apvril 1643, levée sur messire Jacques van Ophen, chevalier, conseiller et receveur général de Brabant au quartier de Bruxelles, dont est fait receipte cy-devant folio VII, pour semblable somme à quoy montent 175 jours de ses gaiges, à l'advenant de 54 sols

4 deniers par jour, à raison de son dict estat, et ce depuis le vingt septiesme d'octobre 1639, jusqu'au 18^e d'apvril ensuivant 1640, jour que le filz dudict défunct Albert Rubbens presta le serment dudict estat et entra en la déservitude d'icelluy, ayant receu le précédé payement au compte de l'an 1640, porté en icelluy, folio 381, verso; par extraict autentique du testament défunct et quictance vérifiée veue en estat du mois d'apvril, folio 42, verso ».

*Note communiquée par M. Alfred Weil sur les œuvres de décoration de Rubens pour le rendez-vous de chasse de la Torre de la Parada au Pardo*¹.

« La beauté de la vue que de toutes parts l'on découvre du site de la « Torre del Pardo a convié S. M. à y ordonner la construction d'une « maison assez spacieuse pour qu'elle pût y séjourner quelque fois.

« Le Marquis de Las Torres² s'occupe de l'exécution des travaux et de la « réunion des fonds nécessaires par la vente d'offices et produits ou par « le moyen d'autres combinaisons. »

C'est sous la date du 10 janvier 1636 qu'un journaliste de l'époque³ nous apprend en ces termes, quand commencèrent les travaux de la « maison de plaisance située au Pardo » et pour la décoration de laquelle Crescenzo fit appel au concours de Rubens, avec qui il s'était lié d'amitié lors du séjour du grand artiste flamand à Madrid (août 1628-avril 1629).

Nous ne savons à qui appartient le choix des sujets : Rubens fut-il laissé libre ou bien dut-il se conformer à des instructions reçues de Madrid ? Ce que l'on peut supposer, c'est que le Maître tenta de faire revivre sur les murs de la Torre del Pardo ou Torre de la Parada les *Métamorphoses d'Ovide* (car toutes les toiles qui nous restent, et forment une véritable série, traitent des fables et légendes de ce poème).

Pour l'exécution de cette commande, qu'il mena très-rapidement, puis-

¹ « El sitio de la Torre del Pardo que por todas partes descubre tan hermosa « vista, ha convidado à S. M. de mandar labrar en el casa bastante en que alguna « vez pueda aposentarse. El Señor Marqués de las Torres entienda en la obra y « en juntar dineros para este efecto vendiendo officios, naturalezas y andando en « otros arbitrios. »

² Jean-Baptiste Crescenzo (frère du cardinal Crescenzo), constructeur du Panthéon des Rois à l'Escorial, plus tard surintendant des bâtiments royaux, créé par Philippe IV marquis de las Torres ou marquis de la Torre : il ne nous a pas été possible de déterminer laquelle de ces désignations de titre est la vraie.

³ *La corte y la monarquía de España en los años 1636 y 37* (1 vol.). Lettres, gazettes publiées par don Antonio Rodriguez VILLA, v. p. 6.

que, d'après les écritures de van Onck, il avait déjà, en 1637, droit à un à-compte pour travaux accomplis, Rubens dut avoir recours largement à la collaboration de toute la troupe d'artistes qui travaillaient avec lui et pour lui sous sa direction. Avec une franchise et une modestie qui l'honorent, il nous a fait connaître par ses lettres que c'était le système qu'il avait employé pour l'exécution de pareilles commandes à une époque où il était en pleine santé et plus jeune de vingt ans. Aussi dut-il, à plus forte raison, le pratiquer alors qu'avec l'âge, la goutte était venue et l'empêchait de se prodiguer avec la « furia d'antan ».

Les toiles de peintures décoratives qui proviennent de la Torre de la Parada et que garde le Musée de Madrid sont donc, à n'en point douter, œuvres de collaboration; elles sont plutôt de l'atelier de Rubens que de la *main de Rubens*, et c'est ce qui explique qu'au catalogue du Musée, dressé avec tant de soin et d'érudition par don Pedro de Madrazo, elles figurent, les unes sous le nom de *P. Paul Rubens*, les autres sous les noms de ses élèves : *Erasmus Quellyn, van Thulden, Cornelis de Vos*; d'autres sous des noms peu connus, tels que ceux de *van Eyck, Gowi*, et d'autres encore sous la désignation générique de : *École de Rubens*.

En voici la liste :

Nos du cata- logue du Musée de Madrid.	SUJET DU TABLEAU.	CATALOGUÉ SOUS LE NOM DE :	DIMENSIONS	
			HAUTEUR.	LONGUEUR.
1150	Chute de Phaëton.	Van Eyck.	1 ^m 95	1 ^m 80
1388	Défaite des Titans ¹ .	J. P. Gowi.	1.77	2.85
1412	Chute d'Icare.	<i>Id.</i>	1.95	1.80
1540	La mort d'Eurydice.	Erasmus Quellyn.	1.79	1.95
1541	Jason.	<i>Id.</i>	1.81	1.95
1379	Lapithes et Centaures. (Pirithoüs et Hippodamie.)	Rubens.	1.82	2.90
1580	Enlèvement de Proserpine.	<i>Id.</i>	1.80	2.70
1581	Le banquet de Térée.	<i>Id.</i>	1.95	2.67
1588	Orphée et Eurydice.	<i>Id.</i>	1.94	2.45
1594	Mercurc et Argus.	<i>Id.</i>	1.79	2.97
1599	Saturne dévorant un de ses enfants.	<i>Id.</i>	1.80	0.87
1600	Ganymède enlevé par l'aigle.	<i>Id.</i>	1.80	0.87
1636	Apollon vainqueur de Marsyas.	Copie de Rubens.	1.81	2.67
1641	Cadmus et Minerve.	Ecole de Rubens.	1.81	3.00
1642	Apollon et Daphné.	<i>Id.</i>	1.93	2.07
1776	Orphée jouant de la lyre ² .	Van Thulden.	1.95	4.32
1792	Triomphe de Bacchus.	Cornelis de Vos.	1.80	2.95

¹ Le savant auteur du Catalogue du Musée dit que ce tableau est celui attribué à Rubens, et figurant aux inventaires du dix-septième siècle sous le nom « Conquête des géants ».

— M. Cruzada Villamil avait compris ce tableau dans la liste des tableaux de Rubens perdus.

² M. Pedro de Madrazo, l'auteur du Catalogue du Musée, dit que ce tableau est celui qui figurait aux anciens inventaires sous le nom de Rubens, et que M. de Villamil avait compris dans la liste des tableaux perdus.

De la collection des sujets mythologiques exécutée sous la direction de Rubens pour la Torre de la Parada, il existe donc encore au musée de Madrid dix-sept toiles, classées par M. Pedro de Madrazo comme suit :

7 Rubens.	1 Van Thulden.
2 École de Rubens.	1 C. de Vos.
1 Copie de Rubens.	1 Van Eyck.
2 Erasme Quellyn.	2 Gowi.

On est étonné de ne pas trouver, en examinant les sujets de ces tableaux, une toile représentant le Maître suprême de l'Olympe; mais nous savons de source certaine que cette omission n'a pas été commise par Rubens, et qu'il avait peint pour la Torre de la Parada une toile de $\frac{1}{4}$ varas de long, soit 3,40 environ, intitulée *Jupiter et Junon*.

Après le passage des troupes autrichiennes en 1710 par la Torre de la Parada, on ne retrouva plus ce tableau, et mention spéciale en fut faite à l'inventaire dressé en 1749¹. Il est permis de supposer que, dans l'exécution de cette série de toiles, Rubens s'était réservé plus particulièrement celle représentant *Jupiter et Junon*, et qui, comme on le voit par la dimension de longueur connue, était des plus importantes.

Cette note serait incomplète, même en ce qui a trait à Rubens, si nous n'indiquions ce que nous savons encore de la décoration du rendez-vous de chasse de la Torre de la Parada, aujourd'hui devenu logement d'un simple garde-chasse.

Le musée de Madrid possède encore quatre toiles de *Paul de Vos* qui ornaient la Torre de la Parada; ce sont :

N ^o du catalogue :		Hauteur.	Longueur.
1798.	<i>Renard</i> .	0,84	0,81
—	1803. <i>Cerf poursuivi par une meute</i> .	2,12	3,47
—	1805. <i>Taureau vaincu par des chiens</i> .	1,57	2,00
—	1886. <i>Sanglier</i> .	0,68	0,37

Il possède également les deux toiles de *Sneyers* n^o 1664 et 1665 du catalogue :

La 1^{re} de 1,80 de haut sur 1,49 de long représentant *Philippe IV servant des sangliers*.

La 2^e de 1,62 de haut sur 1,48 de long représentant *Philippe IV tirant des cerfs*.

Le musée conserve de même sous les n^{os} 679, 680, 681, 682, 683, 5 toiles de *V. Carducci* représentant des sujets religieux (*Naissance de la Vierge, Annonciation, Visitation, Présentation au temple, Assomption*), et qui

¹ Cruzada VILLAAMIL, *Rubens diplomatico Español*, p. 322.

devaient sans doute décorer l'oratoire du petit rendez-vous de chasse : mais ce qui est plus intéressant, c'est de voir que Philippe IV, en artiste exquis qu'il était, y avait mis *Rubens* face à face avec *Velazquez*.

Quoi qu'en dise M. Paul Mantz¹, dans ses articles sur Rubens, le *Démocrite* et l'*Héraclite* de P. P. Rubens n'ont pas disparu. Ils ont si peu disparu qu'ils se trouvent actuellement au Musée de Madrid, n° 1601 et 1602 du catalogue.

(Hauteur : 1,81. Longueur : 0,64.)

Ces tableaux peints pour le duc de Lerma, lors du premier voyage de Rubens en 1603, ne sortirent pas d'Espagne. Philippe IV les fit placer à la Torre de la Parada, et, en face, il fit accrocher les admirables toiles de Velazquez :

	Numéros.	Hauteur.	Longueur.
l' <i>Ésope</i>	1100	1,79	0,94
le <i>Ménippe</i>	1101	<i>id.</i>	<i>id.</i>

ainsi que :

le <i>Mars</i>	1102	<i>id.</i>	<i>id.</i>
le <i>Nain</i> (Antoine l'Anglais).	1097	1,42	1,07
<i>id.</i> (l'enfant de Vallecas).	1098	1,07	0,83
<i>id.</i> (le crétin de Coria).	1099	1,03	0,83

Autant que les données que nous possédons nous permettent d'en juger, on voit qu'à la Torre de la Parada Philippe IV possédait :

L'oratoire avec peintures de Carducci;

Une chambre, (le vestibule sans doute), avec la représentation de ses exploits cynégétiques; une autre avec les animaux de Vos, la salle à manger peut-être; un boudoir avec les admirables rictus des *Ésope*, des *Héraclite*, des bouffons, grotesques, anciens ou modernes, philosophes ou crétiens; et enfin : la collection de toiles mythologiques conçues par Rubens, exécutées sous ses yeux et retouchées de sa main de maître.

Si l'hypothèse que nous nous sommes permis d'émettre est exacte, et si Rubens dans ces toiles pour la Torre de la Parada a tenté de représenter les Métamorphoses d'Ovide, dont sont tirés les sujets de presque tous les tableaux indiqués :

Livre	1 ^{er}	d'Ovide.	<i>Défaite des Titans.</i>
—	2	—	<i>Mercure et Argus.</i>
—	8	—	<i>Phaéton.</i>
—	8	—	<i>Cadmus et Minerve.</i>

¹ Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVI, p. 277.

Livre	5	d'Ovide.	<i>Enlèvement de Proserpine.</i>
—	6	—	<i>Jason.</i>
—	8	—	<i>Icare.</i>
			<i>Pirithoüs.</i>
—	10	—	<i>Orphée.</i>
			<i>Orphée et Eurydice.</i>
			<i>Mort d'Eurydice.</i>
—	15	—	<i>(Jupiter armiger) Ganymède,</i>

il serait licite de supposer que certaines autres toiles, que possède le Musée de Madrid aient fait partie de cette collection, et nous serions porté à croire que de ce nombre il faille compter :

			Hauteur.	Longueur.
N° 1173.	Borkens.	<i>Apothéose d'Hercule.</i>	1,89	2,12
N° 1296.	Cossiers.	<i>Prométhée rapportant le feu du ciel.</i>	1,82	1,13
N° 1387.	Gowi.	<i>Hippomène et Atalante.</i>	1,81	2,20
N° 1539.	Quellyn.	<i>Bacchus et Ariane. . .</i>	1,79	0,95
N° 1546.	Van Eyck.	<i>Thétis et Pélée. . . .</i>	1,81	2,88
N° 1583.	Rubens.	<i>Le sanglier de Calydon.</i>	1,60	2,60
N° 1643.	École de Rubens.	<i>Andromède enchaînée. .</i>	1,93	1,04

Nota. Au sujet des peintres :

van Eyck,
Gowi,
Joui,

dont le catalogue du Musée disait :

« Van Eyck ¹. Nous manquons de donnée à l'égard de ce peintre qui sans doute florissait au dix-septième siècle et était du nombre des disciples formés par Rubens.

« Gowi (J. P.) ². Nous ne savons rien de la biographie de ce peintre, dont, excepté le Musée de Madrid, aucune autre galerie publique ne possède de tableau. Il florissait au dix-septième siècle et paraît appartenir à la grande école d'Anvers. »

¹ Jean van Eyck, qui a marqué son tableau de Madrid de la signature ÆYCK, qu'on doit lire A KYCK, fut admis comme maître à la corporation de Saint-Luc en 1632-1633. En 1635, il aida David Ryckaert à peindre, d'après une esquisse de Rubens, l'arc de triomphe érigé près de l'abbaye de Saint-Michel, lors de l'entrée du cardinal-infant à Anvers. (Voir Max ROSES, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* p. 514.)

² Il est inscrit à Anvers, en 1632-33, sous le nom de Jacomo Pedro Gouwi, comme élève d'un Paul von Overbeeck, et, en 1636-37, comme franc-maître de Saint-Luc.

Joui (même note que pour le précédent).

Je me suis adressé à M. Pedro de Madrazo, qui m'a répondu que *Gowi* et *Joui* sont un seul et même auteur.

Alfred WEIL.

Madrid, 14 janvier 1887.

Note communiquée par M. Alfred Weil sur les peintures exécutées par Rubens, soit seul, soit avec la collaboration de Snyders, pour le roi Philippe IV.

« En 1640, Rubens reçoit 10,000 livres, pour dix-huit peintures qu'il fit à Anvers avec Snyders, pour le compte du Roi d'Espagne, et 4,200 livres, pour quatre tableaux qu'il exécuta seul. Il serait très-curieux de savoir si ces tableaux figurent au Musée de Madrid ou à l'Escorial », me dites-vous.

D'après ce que rapporte M. Paul Mantz, dans son quatorzième et dernier article sur Rubens (*Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1^{er} décembre 1885), il semble que M. Carl Justi, dans son *Zeitschrift für Bildende Kunst*, se soit posé cette même question, sans parvenir à la résoudre. Justi avait eu connaissance de la commande des dix-huit peintures *Rubens-Snyders*, et des quatre tableaux à exécuter par *Rubens seul* : mais je remarque (est-ce erratum à l'impression de l'article de la *Gazette des Beaux-Arts*?) que M. Mantz indique le chiffre de cent mille, (et non de dix mille livres, comme prix de la commande des tableaux. Je vous signale ce détail. Vous saurez sans doute s'il mérite d'être rectifié¹).

Si vous vous reportez à l'article mentionné à la *Gazette des Beaux-Arts*, vous verrez que M. Mantz semble indiquer que le *Jugement de Paris* (n° 1590 Musée de Madrid) et le *Persée et Andromède* (n° 1584 Musée de Madrid) auraient été deux des quatre tableaux commandés à Rubens seul. Voici à ce sujet mes observations :

1° M. Cruzada Villaamil (dans son ouvrage *Rubens diplomatico espanol*) fait remarquer que le *Persée et Andromède* figure pour la première fois à l'inventaire de 1686 : je dois ajouter pourtant que cette observation n'a pas un grand poids, car le *Persée et Andromède* se trouve à l'inventaire de 1686, dans un des salons (le salon de glaces) dont, suivant mention spéciale faite à l'inventaire de 1666, les peintures n'avaient pas été inventoriées alors (1666). Il est donc non-seulement admissible, mais probable, que le

¹ Le compte 26^e d'Ambroise van Onclé (1^{er} janvier-31 décembre 1640) ne mentionne que la somme de 10,000 livres accordée à Rubens et à Snyders pour 18 peintures, et celle de 4,200 livres payée aux héritiers de Rubens pour des tableaux que ce dernier exécuta seul.

Persée et Andromède (malgré ses dimensions 2,65 de hauteur sur 1,70) soit, comme l'indique M. Mantz, un des quatre tableaux exécutés par Rubens seul pour Philippe IV et la dernière œuvre du Maître¹.

2° Le *Jugement de Paris* figure, il est vrai, pour la première fois à l'inventaire dressé à la mort du roi Philippe IV en 1666; mais c'est sur ce tableau que j'ai, dans mon portefeuille, la note dont je vous parlais, et d'après cette note, dont je vous enverrai copie un de ces jours dès que j'aurai pu la remettre au net, vous jugerez si l'on peut affirmer en toute assurance avec M. Paul Mantz que le tableau n° 1590 du Musée est bien celui qui apparaît à l'inventaire de 1666, dans la galerie du Nord.

Le sujet est trop délicat pour que je me permette d'émettre une hypothèse à l'égard de la désignation de ces quatre *tableaux exécutés par Rubens seul*.

Je vous prie même d'excuser les observations qui précèdent. Ma réponse au sujet de dix-huit peintures de Rubens et Snyders en collaboration ne peut guère être plus précise que la précédente.

Toutefois je trouve dans l'ouvrage de M. Cruzada Villaamil que parmi les tableaux *perdus* de Rubens se trouvaient les sept tableaux suivants qui figurent pour la première fois à l'inventaire de 1666 : or, comme l'inventaire précédent était de 1636, et comme Rubens mourut en 1640, il résulte que tout ce qui n'est pas inscrit à l'inventaire de 1636 a été exécuté de 1637 à 1640; c'est donc de cette époque qu'il faut compter :

1° <i>Diane et ses nymphes</i> , de Rubens et Snyders.	3 varas 1/2 de long.
	1 — 1/2 — haut.
2° <i>Nymphe à la chasse</i> , de Rubens et Snyders.	5 varas de long.
	2 — — haut.
3°, 4°, 5°, 6° 4 peintures avec figures de Rubens et animaux de Snyders.	3 varas 1/2 de long.
	2 — 1/4 — haut.
7° Un intérieur de Snyders avec trois figures de la main de Rubens.	3 varas 1/2 de long.
	2 — — haut.

C'est-à-dire les sept *tableaux perdus* et inventoriés comme je viens de le rapporter.

¹ D'après M. Max Rooses (*Oeuvres de Rubens*, t. I, p. 125), ces quatre tableaux de Rubens seraient ceux représentant : *Hercule*, *Andromède*, la *Réconciliation des Romains et des Sabins*, l'*Enlèvement des Sabines*. *Hercule et Andromède* furent terminés par Jordaens; les héritiers de Rubens lui payèrent de ce chef 240 florins.

Peut-être y a-t-il lieu de comprendre aussi les deux tableaux existant au Musée, nos 1644 et 1645, catalogués « École de Rubens » et représentant :

L'un, *Allégorie de l'air* }
L'autre, *Allégorie du feu*, } avec oiseaux de *Snyders*.
dit notre catalogue.

N. B. — La peinture de *Orphée et la Lyre* cataloguée sous le nom de *van Thulden* et dont mention est faite à la note sur les tableaux de la Torre de la Parada, serait (suivant les indications du catalogue) de *van Thulden* pour les figures, de *Snyders* pour les animaux.

Alfred WEIL.

Madrid, 18 janvier 1887.

XXIII

LES BEAUX-ARTS DANS LE DÉPARTEMENT DU TARN

DEPUIS LA RENAISSANCE.

C'est en Italie que brilla avec le plus d'éclat la renaissance des Beaux-Arts, et le diocèse d'Albi a eu la bonne fortune d'avoir successivement, de 1462 à 1515, des évêques ayant résidé à Rome.

Ce fut d'abord un ami particulier du pape Pie II, le cardinal Jean Jouffroi (1462-1473). A son arrivée dans sa ville épiscopale, il trouva sa cathédrale inachevée et n'ayant de remarquable, à l'extérieur, que l'avant-porte construite sous Dominique de Florence à la fin du quatorzième siècle, et à l'intérieur, un tableau du jugement dernier peint sur la brique même au pied de la tour du clocher, à la même époque. Jouffroi, chargé d'importantes missions politiques, ne résida que rarement à Albi; cependant c'est lui qui fit faire les belles fresques de la chapelle Sainte-Croix, représentant sur deux grands panneaux, divisés en huit compartiments, les principaux faits du règne de Constantin. Le panneau supérieur représente l'*Apparition de la Croix*, la *Marche à la rencontre de Maxence*, la *Bataille et la victoire des chrétiens*; le panneau infé-

rieur, l'*Invention de la Croix*, l'*Entrée d'Hélène à Jérusalem*, l'*Interrogatoire des vieillards par l'Impératrice* et l'*Invention des clous qui ont servi à la crucifixion*. Les costumes sont ceux des gentilshommes français du quinzième siècle. L'évêque Jouffroi avait choisi sa sépulture dans cette chapelle où son successeur lui fit faire dans l'épaisseur du mur un tombeau qui a été détruit à la Révolution; mais on a respecté la fresque faite en même temps que le tombeau et représentant le cardinal avec ses deux frères Élie et Henri. Des légendes latines donnent l'explication de toutes ces peintures.

Le successeur de Jouffroi fut Louis I^{er} d'Amboise, frère du cardinal Georges (1473-1502). C'est ce prélat, grand ami des arts, qui fit la consécration de la cathédrale en 1480, et on lui doit tout ce qu'on admire dans ce bel édifice. Non content d'entretenir à Albi des sculpteurs, des peintres italiens et des miniaturistes dont les œuvres ont fait école, il y retint pendant quatre ans (1480-1484) l'imprimeur Jean Neumeistre, un compagnon de Gutenberg. Les ouvrages à gravures que cet artiste a imprimés à Albi portent simplement cette indication : *Impressum Albie*, et l'on a longtemps discuté pour savoir quel était cet Albi; mais M. Claudin, dans un ouvrage récent, fruit de nombreuses et patientes recherches, a prouvé que c'est Albi en Languedoc, et qu'en quittant cette ville Neumeistre alla s'établir à Lyon, où il fut d'abord connu sous le nom de Jean d'Albi.

Je regrette que le temps accordé pour nos lectures par le règlement ne me permette pas de vous faire la description des peintures et des sculptures de la cathédrale d'Albi; mais l'œuvre architecturale et sculpturale vous est connue par le bel album du photographe Aillaud et, bientôt l'œuvre picturale si magnifique, si remarquable par ses dimensions, aura aussi son vulgarisateur. L'immense peinture de la voûte, qui n'a pas moins de 2,000 mètres carrés, est la représentation de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Et la munificence de Louis I^{er} fit plus encore. En 1484, il traitait à Paris avec les fondeurs Jehan et Adam Morant père et fils, et avec Regnault Guédon, gendre de Jehan Morant, demeurant tous dans la rue Saint-Martin, pour la fourniture d'un griffon semblable à celui des Cordeliers de Paris, avec six images des principaux Saints honorés dans le diocèse; de six colonnes supportant six anges

tenant les insignes de la Passion, colonnes qui devaient être semblables à celles de l'église Saint-Jacques de Paris; d'une croix comme celle de Saint-Germain l'Auxerrois et du même poids, avec *son pilier et son guichet* pour monter et descendre le ciboire. Les fondateurs s'engageaient à faire le tout en cuivre jaune, moyennant 18 livres 10 sous, travail compris, le cent pesant pour les colonnes et 19 livres pour le griffon et la croix; l'évêque s'engageait de son côté à fournir l'emballage et le plomb, et à donner cinq sous par jour aux ouvriers qui viendraient de Paris pour le montage.

En 1493, il fit encore don à la cathédrale de six statuettes, d'un petit et d'un grand retable, le tout en argent doré. Le grand retable était destiné au maître-autel; sept bas-reliefs y représentaient la *vie de Jésus*. Il ne reste plus rien de toutes ces merveilles.

Les évêques d'Albi avaient à Combefa, près d'Albi, un château féodal que Louis d'Amboise entretenait avec soin. Il en fit complètement restaurer la chapelle, qu'il consacra en 1490. Les sculpteurs de la cathédrale avaient construit derrière l'autel un beau sépulcre qui existe encore, mais qui lors de la destruction du château, au siècle dernier, a été transféré à Monestiés. Le Christ est au tombeau; Joseph d'Arimathie et Nicodème tiennent les coins du linceul; leur attitude est sublime de douleur respectueuse. Les saintes femmes entourent le tombeau; la Vierge et Marthe qui la soutient forment un groupe plein d'expression. Le pavé de cette chapelle était fait de briques émaillées, aux armes de d'Amboise, et que se disputent les amateurs de curiosité. On les croit de fabrication rouennaise.

L'âge avancé de Louis I^{er} l'obligea à abdiquer en 1502, et il mourut l'année suivante. Il avait abdiqué en faveur de son neveu Louis II d'Amboise, qui continua l'œuvre commencée pour l'embellissement de la cathédrale. Celui-ci mourut en 1510, dans un voyage à Rome, et c'est sous son successeur Charles de Robertet (1510-1515) qu'elle fut terminée. Cette œuvre magnifique comprend le baldaquin, le jubé, le chœur et les splendides peintures de la voûte.

La présence d'artistes italiens dans le diocèse ne manqua pas d'y développer le goût des populations et d'y faire naître des artistes. Sans doute, la réputation de ces artistes ne s'est pas répandue au loin: la plupart même sont inconnus, notre devoir est de les tirer de l'oubli. Et que leur a-t-il manqué pour acquérir de la célébrité,

pour quelques-uns même de la gloire? Les moyens de développer leurs talents naturels. Les provinces étaient pauvres, les villes encore plus, et, en dehors de Paris, on ne faisait rien pour les artistes, qui en étaient réduits à faire quelques portraits, des tableaux d'église très-mal payés; à peindre des armoiries pour les fêtes publiques. Heureusement, il n'en est plus de même aujourd'hui; dans toutes les localités de quelque importance, il y a des Écoles de dessin, des Musées où les jeunes gens vont chercher des enseignements, des inspirations, et s'ils montrent de sérieuses dispositions, ils vont étudier à Paris aux frais des départements ou des villes.

Quel est le dictionnaire biographique où l'on trouve les noms de Pujol, Hugonet, Bordet, Royer, Boyer, Bordelet, qui sont ceux de familles albigeoises dans lesquelles le culte des Beaux-Arts était héréditaire? Aucun. En 1533, Simon Boyer, habile *imagineur*, donne quittance de 50 livres cinq sous, pour avoir fait les préparatifs de l'entrée à Albi du roi François I^{er}, avec le Dauphin et les seigneurs de la Cour; deux ans après, il était encore chargé des préparatifs à faire pour l'entrée du roi et de la reine de Navarre. Boyer était contemporain de Royer qui fut chargé de restaurer un tableau de l'Annonciation appartenant à l'école mage. Sa signature était accompagnée d'un parafe représentant une tête d'homme. Parmi les œuvres architecturales de la première moitié du seizième siècle je signalerai le château de Ferrières, qui a servi de prison d'État au siècle dernier. La date précise de sa construction n'est pas connue; mais elle remonte au règne de François I^{er}, dont on voit l'effigie en relief sur le couronnement d'une fenêtre, à côté de celles du seigneur châtelain Guillaume Guilhot et de sa femme. A une autre fenêtre est la représentation équestre de Guilhot. Le château de Ferrières est aujourd'hui en ruine; mais il conserve encore des restes remarquables de sculpture, indépendamment de ceux que j'ai déjà signalés, et il y a dans la grande salle une de ces belles et vastes cheminées dites de la Renaissance.

A Albi, l'hôtel Reynès, rue Timbal, attire l'attention des curieux. Il date de la même époque que le château de Ferrières, et l'on y remarque dans la cour d'honneur, à une belle fenêtre à meneaux sculptés, les bustes de François I^{er} et de la Reine. En face de cette fenêtre est une belle galerie à colonnes. Une espèce de donjon,

flanqué d'une tour ronde, couronne l'édifice. Dans la même rue et en face de l'hôtel Reynès est une maison qui donne une idée exacte des habitations bourgeoises de cette époque. Au rez-de-chaussée, la porte d'entrée qui a conservé toute son ornementation est seule remarquable ; le reste de cette partie du bâtiment a été défiguré par l'établissement moderne de devantures de magasins. Au-dessus de ce rez-de-chaussée s'élèvent deux étages sur une seule saillie. Des pilastres de bois, moulurés et ornés de figures géométriques ou empruntées aux règnes végétal et animal, relient les corniches qui séparent ces étages. Entre ces pilastres, d'autres pièces de bois disposées en X, et dont les intervalles sont remplis de briques, sont placées entre les fenêtres ; mais tout ce colombage est aujourd'hui recouvert d'un crépi qui en détruit tout l'effet. Les fenêtres, en croix, ont de même leurs pilastres, leurs accouvoirs et leurs entablements à fronton, moulurés et sculptés, de sorte que cette maison, malgré les modifications qu'elle a eu à subir, est encore un spécimen curieux de la sculpture architecturale au seizième siècle.

Alors et depuis l'invasion des Anglais, la plupart des villages de notre région étaient fortifiés ; les rues en étaient étroites, tortueuses, et les principales aboutissaient à une place entourée de maisons dont les étages supérieurs étaient en avance, tandis que le rez-de-chaussée se trouvait en recul, ce qui formait autour de la place une allée couverte, et c'était sous ce *couvert*, qui existe encore dans beaucoup de localités, que se réunissaient pour délibérer les administrateurs de la communauté.

Au dix-septième siècle, comme au seizième, nos peintres albigeois n'ont d'autres ressources que de faire quelques portraits, quelques tableaux d'église mal payés et des peintures décoratives pour les fêtes publiques. En 1603, Pierre Pujol reçoit de la ville d'Albi 18 livres pour avoir fait et *tiré au vif* le portrait du Dauphin, portrait qui fut placé dans l'hôtel de ville par ordre du premier président de Toulouse. Le maître menuisier Hugonet eut 45 sous pour la *borderie* du cadre. Mais si Albi avait alors des peintres, cette ville n'avait pas de sculpteur, car lorsqu'elle fit restaurer le vieux pont du Tarn et construire le ravelin, à l'extrémité de ce pont, du côté de la ville (1615-1617) elle fit venir deux maîtres sculpteurs d'Angers, Jean Bréau et Mathurin Haut-le-pied, qui des-

sinèrent et taillèrent tout ce qui concernait l'art de sculpture. Jean Hourde dorait les inscriptions que les deux artistes gravaient sur le marbre. Hourde était le peintre consulaire ; en cette qualité, il fit toutes les peintures pour les honneurs funèbres du connétable, pour la réception de Condé, pendant la révolte du duc de Rohan et pour l'entrée solennelle de Richelieu ; enfin, en 1647, il fut l'un des trois peintres chargés de faire les tableaux et les armoiries dont on décora les rues pour la réception du comte d'Aubijoux, gouverneur de la province. Les deux autres artistes étaient les maîtres peintres Molinier (Jean) et Louis Bordelet.

C'est au commencement du dix-septième siècle que l'on commença à enluminer les feuillets de parchemin du cartulaire d'Albi ; mais ce fut Louis Bordelet qui y peignit, pour la première fois, les armoiries des consuls de l'année. Ces armoiries n'ont aucune valeur héraldique : ce sont pour la plupart des armes parlantes que se donnaient les consuls en entrant en charge, d'après leurs noms de famille ou leurs métiers : ainsi pour Boyer, c'est un bœuf ; pour Lecaron, la barque à Caron sur une mer tranquille ; pour Amans, qui était tailleur, une paire de ciseaux, etc. Cette innovation est marquée par une ornementation extraordinaire de la lettre initiale de cette année. C'était un A, et il repose sur deux colonnes d'ordre composite, entrelacées de branches de laurier, auxquelles sont appendus les six écussons consulaires, avec celui de la ville en chef.

Le septième volume de notre cartulaire est le plus curieux sous le rapport artistique. Au titre sont les armes de la ville au milieu de fleurs et de fruits, dans un riche encadrement reposant sur un cartouche où se trouve une vue d'Albi. Cette miniature, datée de 1634, est signée Louis Bordelet et lui a été payée 6 livres. Louis Bordelet a eu successeurs, dans sa charge de peintre consulaire, ses fils Innocent et Nicolas, qui cédaient quelquefois le pinceau à Jean Molinier. Alors les armoiries du cartulaire étaient payées de 7 à 10 livres.

En 1648, après une lutte contre l'évêque, à propos des libertés de la commune, lutte dans laquelle le Roi donna raison aux habitants, le conseil délibéra de remplacer désormais les armoiries des consuls par leurs portraits, « afin d'obliger les électeurs, dit la délibération, d'appeler au consulat des personnes que l'on puisse avec

justice inscrire au livre consulaire : *in facie noscitur homo* ». Mais les premiers portraits furent sévèrement jugés par les connaisseurs, et l'on en revint aux armoiries pour les abandonner de nouveau et reprendre l'usage des portraits.

Après la pacification du Languedoc, si profondément troublé par la révolte de Rohan, les lettres et les arts prirent un nouvel essor dans la province. Les protestants fondèrent à Castres une Académie (1648), et Albi eut son cercle littéraire. Gaspard Dailion du Lude était alors évêque. C'était en même temps un magnifique seigneur et un lettré. Malgré les démêlés qu'il eut avec les habitants de sa ville épiscopale, il ne fut pas sans contribuer à faire renaître le goût du beau dans son diocèse. Il entretenait dans son palais le peintre Roland Couplet.

Du Lude fit construire les offices, le grand salon et sa terrasse, ainsi que le beau palais d'été qui est aux portes d'Albi et qui porte encore son nom. Ces travaux excitaient l'émulation. A cette époque, le chanoine Trapas formait une collection d'objets d'art et d'histoire naturelle. La ville d'Albi commandait à Louis Bordelet le portrait du Roi qu'elle paya 6 livres, et elle traitait avec le même artiste qui, moyennant 15 livres, s'engagea à faire pour la salle du conseil un tableau à l'huile, de 9 palmes de haut sur 7 de large, représentant le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean, et au fond la ville d'Albi, le tout *en grande peinture*. La ville de Cordes commandait à Georges Artus Legoust, maître sculpteur de Toulouse, un tabernacle pour le maître-autel de l'église Saint-Michel, et à Antoine Constant de Rodez un retable qui coûta 950 livres. La confrérie Sainte-Catherine, fondée dans l'église des Dominicains d'Albi, chargeait Nicolas Bordelet de peindre à la détrempe la chapelle qu'elle possédait dans cette église, « comme aussi de peindre à l'huile l'image de la Sainte, avec une bordure d'or, ensemble la niche et dorer les feuilles qui sont autour et de même faire douze tableaux, aussi à l'huile, représentant la vie et les miracles de ladite Sainte, et aussi peindre le dessus des tableaux en forme de balustre ». Le tout devait être fait dans trois mois, moyennant 53 livres. Enfin les consuls d'Albi restauraient les portes de la ville et en ouvraient de nouvelles sous la direction de l'architecte du Roi, Hugonet, dont le frère Georges travaillait à la restauration de la fontaine dite la font de vigne. Ces deux Hugonet

étaient fils de l'habile menuisier dont nous avons fait mention en 1603.

Cependant on continuait à peindre au cartulaire les portraits, mais sans un meilleur résultat, lorsqu'un artiste liégeois, Pierre Bourguignon, vint dans l'Albigeois. Après être resté deux ans à Castres, Couplet le fit venir à Albi, où il resta près de sept ans (1660-1667). C'est Bourguignon qui peignit les portraits des consuls de 1660. Ils étaient si ressemblants et si finement achevés qu'on rétablit l'usage des armoiries au cartulaire, Bourguignon s'étant engagé, moyennant une pension de 150 livres, à fournir chaque année et pendant sa vie les portraits des consuls à mi-corps, revêtus de leur robe rouge et du manteau comtal. Ces portraits, qui étaient donnés aux consuls à leur sortie de charge, avaient 5 palmes de haut sur 4 de large. Les registres de la comptabilité prouvent que notre artiste toucha sa pension en 1666; mais l'année suivante il disparut, et l'on dut se contenter de faire peindre les armoiries au cartulaire. Cet usage dura jusqu'en 1691. Alors, par suite de la reconnaissance de la noblesse véritable, il n'était plus permis de s'attribuer des armes sans titres, et si l'on trouve aux années 1727 et 1732 les armes du maire de Lavedan, c'est qu'il était réellement noble.

Bourguignon, pendant les deux années de son séjour à Castres, travaillait sans doute pour les Chartreux dont la chapelle avait été dévastée pendant les guerres de religion. On peut aussi lui attribuer les travaux dont les sujets sont tirés de la légende de saint Salvi et qui se trouvent dans l'église d'Albi placée sous le vocable de cet évêque. Il y a de lui au Musée d'Albi un *Martyre de sainte Julianne*, et il existe encore quelques-uns de ses portraits de consuls.

Le peintre Couplet, qui avait tenu sur les fonts baptismaux deux enfants de Bourguignon nés à Albi, mourut, le 12 août 1668, dans le palais épiscopal. Il voulut être inhumé dans la chapelle des Carmes, à laquelle il légua 1,000 livres, et il fit héritier universel Jacques Roumégous, son élève et son serviteur depuis plusieurs années. Alors le Toulousain Simon Sentis vint se fixer à Albi, pour achever les travaux de peinture commencés par Couplet.

Nous savons qu'à la fin du quinzième siècle, Albi a eu pendant quelques années un imprimeur élève de Gutenberg, et qu'il fut

artiste, voyant que la ville ne lui offrait pas assez de ressources, alla s'établir à Lyon. Pendant tout le seizième siècle il n'y eut à Albi que des libraires-éditeurs qui faisaient imprimer à Lyon, à Bourges ou à Toulouse. Le plus connu de ces éditeurs était Jean Ricard, et il existe encore dans les archives d'Albi des reliures portant son nom et sa marque. Lorsqu'à la fin du siècle le savant Nautonier de Castelfranc voulut publier son ouvrage, alors célèbre : *la Mécométrie de l'aimant*, il dut installer dans son domaine de Venès un imprimeur qui vint de Toulouse avec le matériel nécessaire. Quand l'ouvrage fut imprimé, les consuls de Castres, qui étaient alors protestants, achetèrent ce matériel et appelèrent dans leur ville l'imprimeur Pierre Fabri, qui était un lettré. Telle fut l'origine de l'imprimerie à Castres, et c'est Fabri qui imprima, en 1607, le programme des écoles d'Albi.

Mais, pendant la première moitié du dix-septième siècle, la typographie prit des développements considérables; le clergé et les administrations civiles faisaient imprimer les ordonnances, les instructions qu'ils envoyaient à leurs subordonnés. Alors les Albigeois reconnurent la nécessité de rétablir cette industrie dans le chef-lieu de leur diocèse, l'un des plus importants du royaume, et en 1669 ils traitèrent avec l'imprimeur François Patron, qui établit son atelier près de la cathédrale. L'ouvrage le plus remarquable sorti des presses de Patron est le *Dictionnaire français, latin et grec* du P. Delbrun, de la Compagnie de Jésus, professeur au collège d'Albi. Le titre de cet ouvrage est gravé et représente un corps d'architecture à colonnes. A droite est la figure symbolique de Rome, à gauche celle d'Athènes, et au centre, au-dessus du titre, trône Louis XIV sous une banderole portant cette inscription : *Triplicis commercia linguæ*. Le corps d'architecture repose sur une base où se trouve dans un cartouche une vue de la ville d'Albi avec cette légende : *Hac itur*; à droite, le médaillon de Rome, *Romæ*; à gauche, le médaillon d'Athènes, *Athenas*. C'est-à-dire, avec ce dictionnaire, on va d'Albi à Rome et à Athènes. Cette composition est d'Étienne Pujol, petit-fils de celui qui tira au vif le portrait du Dauphin en 1603. Pierre Pujol avait eu deux fils peintres comme lui. La marque de l'imprimeur du *Dictionnaire* Delbrun n'est pas moins digne de remarque que le frontispice; c'est un médaillon représentant un vaisseau en pleine mer sous la

direction d'un *patron* assis à la poupe, légende : *Je ne crains rien sous ce patron*. Ce médaillon a pour tenants à droite une Océanide, à gauche un Neptune. Étienne Pujol est mort à Albi en 1678, à l'âge de vingt-huit ans.

En cette année 1678, les consuls d'Albi confièrent à un architecte poitevin, du nom de Didier, la restauration de la fontaine du faubourg de la Madeleine, et cet architecte eut la malheureuse idée de supprimer un beau groupe de bronze, représentant un Saint Georges à cheval terrassant le dragon, pour lui substituer une statuette de la Madeleine dont le menuisier Hugonet fit le modèle qu'on lui paya 10 livres. On travailla à cette prétendue restauration, lorsque le premier archevêque d'Albi, Hyacinthe de Serroni, fit son entrée dans la ville d'Albi. Le *Mercur*, par la plume de madame Salvan de Saliès, a rendu un compte détaillé des fêtes qui eurent lieu à cette occasion, et elle nous apprend que les murs des édifices publics et les arcs de triomphe dressés dans toutes les rues que devait traverser le cortège, étaient tapissés des peintures allégoriques rappelant les importantes missions remplies par le nouveau prélat. Serroni fut à peine installé qu'il abandonna l'ancienne chapelle du palais établie dans la tour Saint-Michel. Il confia au peintre Rousselet (1680) la décoration de la jolie chapelle qui existe encore.

À cette époque, deux artistes de talent sont sortis du département du Tarn : Marc Arcis, né près de Lavaur en 1655, et Raymond Lafage, né à Lisle d'Albi en 1656. Tous deux étudièrent d'abord à Toulouse, près de J. P. Rivals. De Toulouse Lafage se rendit à Paris, puis il revint à Toulouse, d'où, après un court séjour, il partit pour l'Italie. A Rome, il gagna le prix de dessin, et il aurait pu se faire un bel avenir dans cette ville; mais ses mauvaises mœurs lui faisaient aimer la vie errante. Il quitta bientôt l'Italie, et, après avoir séjourné quelque temps à Aix, il rentra à Toulouse en 1682. Deux ans après, il allait mourir de ses débauches à Lyon. Ch. Blanc, dans sa *Vie des peintres*, a dit de cet artiste albigeois : « Lafage a trop de réputation comme dessinateur et trop de talent pour ne pas figurer dans notre ouvrage, bien qu'il n'ait jamais été peintre. » L'œuvre de Raymond Lafage est considérable, et il existe de lui dans le département un assez grand nombre de dessins originaux. Marc Arcis se distingua surtout comme sculpteur. En sortant de l'atelier

de Rivals, il avait suivi les leçons de Frédeau. Il était allé ensuite étudier à Paris, où il avait obtenu de nombreux succès. Étant de là revenu à Toulouse, il exécuta dans cette ville et aux environs un grand nombre de travaux qui rendirent son nom célèbre. Il avait fait, pour la cathédrale de Lavaur, le beau mausolée du marquis d'Ambres qui fut détruit à la Révolution. Marc Arcis est mort en 1739, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. En la même année mourait à Albi un artiste amateur, Witte-Beaulieu, qui, bien qu'il ne soit pas né dans le département, a cependant sa place marquée dans cette revue artistique, parce qu'il a puissamment contribué à développer dans sa patrie d'adoption le goût des beaux-arts.

Noble Claude Witte-Beaulieu, dont la famille résidait à Paris, vint se fixer à Albi dans les dernières années du dix-septième siècle, en qualité de prévôt des maréchaux. Il s'y maria en 1701, et son mariage fut béni par l'archevêque dans la chapelle du palais. Il était alors syndic du diocèse. De Witte mourut subitement, et il n'est pas sans intérêt de donner un aperçu des richesses que je trouve portées à l'inventaire fait après son décès. Witte-Beaulieu avait une nombreuse bibliothèque, riche surtout en éditions du seizième siècle; des bronzes antiques : bustes, bas-reliefs, statuettes; des médaillons italiens et français; une collection de médailles romaines et un grand nombre d'estampes d'après les grands maîtres, par les meilleurs graveurs. Sur un recueil de ces estampes il avait écrit : « Ce livre contient 186 estampes, parmi lesquelles il y en a plus de 150 de rares. » Enfin 80 tableaux figurent à l'inventaire : plusieurs sont peints sur bois, sur cuivre, sur ardoise. On y remarque un grand nombre de portraits historiques, parmi lesquels je ne dois pas manquer de signaler celui du marquis de Pontgibaud, par Van Dyck. Enfin, le défunt laissait plusieurs dessins de sa composition.

Depuis les dernières années du dix-septième siècle (1687-1703), Legoux de Laberchère était archevêque d'Albi. C'était un ami des arts. Il fit don à sa cathédrale d'une belle copie de la *Sainte Cécile* du Dominiquin faite par Mignard sur la demande du Roi, et d'un tableau de Blanchard, *Saint Pierre recevant de l'enfant Jésus les clefs du Paradis*. Ces deux tableaux sont encore dans la cathédrale; mais ils auraient besoin d'une réparation complète. On doit donc s'étonner que ce prélat ait laissé mutiler la belle fresque du *Juge-*

ment dernier, pour ouvrir une chapelle dans le soubassement du clocher. Cette œuvre de destruction nous fait pressentir le sort réservé aux arts pendant le dix-huitième siècle. Les églises de Castres restaurées ou reconstruites à cette époque n'ont rien de remarquable sous le rapport architectural et ne renferment en fait de sculptures qu'une *Assomption*, deux *Anges adoreurs* et un *Baptême de Jésus*, œuvres des Barata père et fils ; mais ces églises ont recueilli à la Révolution quelques beaux tableaux. A Albi vivait encore le peintre Borel, et je ne sais pourquoi on ne lui confia pas la décoration de l'arc de triomphe que l'on dressa en 1713, à l'occasion de la paix. On en chargea un prêtre qui, pour 40 livres, fit un affreux tableau représentant *Saturne et ses déesses*. Cependant Borel peignit le tableau voué par la ville, lors de la peste de 1720, à saint Salvi et à saint Roch. On le lui paya 160 livres. Ce tableau qui se trouve dans l'église Saint-Salvi représente le *maire et les consuls, accomplissant le vœu devant l'autel*. Ils sont en robes consulaires et perruques à la Louis XIV. En haut, le ciel entr'ouvert montre la Vierge tenant l'enfant Jésus ; saint Salvi et saint Roch sont à droite et à gauche. Des anges aux poses maniérées accompagnent cette scène. C'est encore Borel qui peignit au cartulaire les armes du maire de Lavedan. Après Borel, il n'y a plus de peintres albigeois, et lorsque les administrateurs de l'hôpital commencèrent la galerie de portraits des bienfaiteurs de cet établissement, ils durent s'adresser à un peintre décorateur, Gauthé, que l'on croit originaire de Castres.

En 1735, on fit subir à la fresque du *Jugement dernier* une nouvelle mutilation pour placer un orgue, un 16 pieds complet. Cet instrument, chef-d'œuvre d'harmonie, sortait des ateliers du célèbre facteur Christophe Mouchereau.

L'archevêque de Choiseul (1760-1764) n'aimait pas les constructions du moyen âge, et c'est sous son épiscopat que furent démolies les fortifications d'Albi. Alors l'architecte Laroche traça les promenades et les lisses qui font le plus bel ornement de cette ville. C'est encore cet archevêque qui fit démanteler le château de Combefa, bien qu'il fût dans un parfait état de conservation. Il en abandonna les matériaux au premier occupant et ne songea même pas à sauver de la destruction le beau sépulcre que Louis d'Amboise avait fait construire dans la chapelle. Heureusement les habitants de Mones-

tiés s'emparèrent de ce chef-d'œuvre et le déposèrent dans une chapelle de leur village.

Les artistes sont gens d'esprit sans doute, mais souvent ils sont difficiles à régenter. En 1767, un peintre de portraits, du nom de Doumergue, s'était arrêté à Puylaurens. Pendant le séjour qu'il y fit, un Cordelier de l'Ordre de Saint-François de la petite observance, le Père Joly, vint y prêcher le carême. Doumergue fit le portrait du Révérend Père, mais on ne s'entendit pas sur le prix, et le tableau fut refusé. Que fait l'artiste? Rentré dans son atelier, il substitue au froc des religieux un habit de pierrot et expose aux yeux du public le portrait ainsi métamorphosé. Ce fut, comme bien on pense, une grande rumeur dans la ville; on porta plainte, et les consuls pour mettre fin à ce scandale invitèrent l'artiste à retirer le tableau. Il refusa. Ils le mandèrent à l'Hôtel de ville, et sur un nouveau refus, ils allèrent le trouver dans son atelier. A l'observation qu'il aurait dû d'abord obéir à la police, Doumergue fit une réponse tellement hautaine que les consuls le firent conduire en prison. L'affaire fut portée au conseil, qui déclara s'en rapporter à la sagesse des consuls. Toutefois, on leur fit observer qu'ils n'avaient pas le droit de garder l'artiste prisonnier plus de vingt-quatre heures, et, par prudence, ils s'empressèrent de le mettre en liberté, se contentant d'envoyer un procès-verbal au procureur général, qui n'y donna aucune suite.

Dix ans plus tard arrivaient à Albi deux artistes italiens, Mazelli et Maderni, et on les chargea de divers travaux dans la cathédrale. Alors le mauvais goût avait envahi les beaux-arts; on dédaignait les traditions de la Renaissance; aussi les œuvres des deux Italiens ne sont-elles nullement en harmonie avec l'édifice. C'est d'abord la chaire, œuvre remarquable sans doute, mais lourde, et que le voisinage du jubé rend encore plus massive; c'est ensuite la chapelle du chevet, décorée sous l'épiscopat de Louis d'Amboise, et dont la restauration a fait disparaître toute l'ornementation du quinzième siècle. Le cardinal de Bernis envoya de Rome, pour cette chapelle, quatre tableaux signés Fauré 1777, dont les sujets sont tirés de la *Légende de sainte Cécile*. Enfin, c'est un groupe de stucs représentant le *Baptême de Jésus*. Les travaux d'art confiés aux deux artistes italiens sont les derniers qui aient été exécutés dans la cathédrale avant la Révolution.

On sait qu'en 1790 toutes les matières d'or et d'argent qui

étaient dans les églises ont été versées dans le Trésor public, et que tous les bronzes ont été convertis en armes pour la défense du territoire national. C'est ainsi que la cathédrale d'Albi a été dépouillée des trésors qu'elle tenait de la munificence des d'Amboise; mais l'édifice lui-même a été conservé. Consacré d'abord à des réunions publiques, converti ensuite en magasin de fourrages, il n'a pas subi de graves mutilations. Il en a été de même de l'église Saint-Salvi, et en l'an IV, les habitants ont été autorisés à faire célébrer de nouveau le culte dans les deux édifices: Alors le conseil de fabrique de Sainte-Cécile demanda l'autorisation de faire des réparations à l'intérieur de cette église, mais l'administration départementale rejeta la demande, et heureusement, car il était question de détruire le chœur et le jubé. A Castres aussi, les églises furent ouvertes en l'an IV et elles s'enrichirent de plusieurs tableaux remarquables provenant pour la plupart des Chartreux de Saix. Je citerai un *Saint Bruno* de Lesueur, des tableaux des Toulousains Rivals, Despax; et un *Totila visitant saint Benoît*, que Cammas peignit quand il était en prison à Castres.

Pendant le premier Empire et la Restauration, je ne trouve que trois artistes appartenant au département du Tarn, l'Albigeois Jean-Pierre Sudre, Dufau et Charles Blanc. — Sudre a fait faire de grands progrès à la lithographie, et il a vulgarisé les œuvres de Ingres, son ami. — Fortuné Dufau, né à Saint-Domingue, fut amené jeune à Gaillac par le médecin Fos-Laborde. Élève de David, il a exposé en 1811 un tableau qui a été fort remarqué, c'est le *Saint Vincent de Paul se chargeant des fers d'un galérien*, qui se trouve dans l'église Saint-Michel de Gaillac. L'église Saint-Pierre de la même ville possède du même artiste un *Saint Louis en prière*. Dufau se retira à Fontainebleau après la chute de l'Empire et y mourut en 1821. Il était né en 1770. — La famille de Charles Blanc quittait l'Espagne en 1813, par suite des événements politiques, lorsque l'état de grossesse de madame Blanc la força de s'arrêter à Castres, et c'est ainsi que naquit dans cette ville l'illustre professeur d'esthétique.

La Révolution de 1830 donna une nouvelle impulsion aux Beaux-Arts : ce fut en quelque sorte une nouvelle Renaissance. C'est de cette époque que date la restauration de la cathédrale d'Albi. Le Comité des monuments historiques ayant signalé cet édifice comme

un des plus beaux de la France, le Gouvernement chargea M. César Daly de dresser un projet de restauration. Après de longues études, ce projet fut approuvé, et les travaux commencèrent en 1850. On remplaça d'abord par une couverture artistement combinée la toiture provisoire du monument, et c'était le travail le plus urgent, car ce provisoire, qui durait depuis quatre siècles, mettait en danger de destruction d'admirables peintures de la voûte. Toutefois, l'œuvre du couronnement resta inachevée, l'élévation des tourelles sur les contre-forts ayant donné lieu à de sérieuses critiques et soulevé une question d'esthétique qui est encore pendante. Mais on a complètement restauré l'avant-porte Dominique de Florence, le baldaquin et le portail principal; on a commencé la restauration des chapelles, des peintures et des verrières, et plusieurs maisons ont été démolies pour dégager les abords de l'édifice. Il reste à restaurer le jubé, le chœur, une partie des chapelles et des verrières, et il est regrettable qu'on ne puisse pas en ce moment continuer ces importants travaux qui ont ranimé dans le département le goût des beaux-arts.

En effet, depuis 1850, de belles fresques ont été exécutées dans l'église de la Madeleine d'Albi et dans celle de Notre-Dame de la Drèche; celles que l'on a découvertes sous le badigeon de l'église de Rabastens ont été restaurées. Le beau sépulcre transféré de Combefa à Monestiés était décoloré, rongé par l'humidité; quelques amis des arts résolurent de le restaurer; il fallait 10,000 francs, et ils les trouvèrent. Albi a élevé une statue à Lapérouse, Gaillac à d'Hautpoul, Lavaur à Las Cases. En 1863, la ville d'Albi a organisé une exposition; elle en a ouvert une seconde trois ans après, et celle-ci dévoila l'existence de trésors artistiques jusque-là ignorés du public. Seize artistes du département prirent part à cette Exposition, entre autres J. P. Sudre et Teyssonnières d'Albi; Cambos, Albrespy, Golse et Valette du Castrais; Escot, Salabert et Loubat de Gaillac; Duston de Lavaur et Nazon de Réalmont. — Castres suivit l'exemple d'Albi. — Ces deux villes ont fondé des Musées, et comme les Albigeois n'ont pas encore pu transférer le leur dans le magnifique hôtel que l'amiral Rochemore leur a légué, ils ont ouvert dans cet hôtel, en 1885, une exposition des plus belles œuvres de ce Musée, pour donner un avant-goût des trésors qu'il renferme. On y voyait figurer un choix des aquarelles et dessins de

la collection de Combettes, dont la Ville a récemment fait acquisition; une partie de l'œuvre de l'Albigeois Teyssonnières, aquafortiste distingué; quelques compositions d'un autre Albigeois, Taxile Doat, qui s'est déjà fait un nom dans l'art céramique, et enfin un ivoire légué au Musée en 1884 par l'archevêque Ramadié. Cet ivoire est le chef-d'œuvre d'un artiste jusqu'ici inconnu; il représente le martyr de saint Barthélemy et forme un groupe de trois personnes: le martyr attaché à un arbre et les deux bourreaux qui l'écorchent vif. L'arbre a 0^m,38 de haut; le martyr, les bras liés à l'arbre, 0^m,32; les bourreaux, 0^m,20. La photographie que je fais passer sous vos yeux vous en apprendra plus que je ne pourrais dire sur cette œuvre qui est signée:

1638

IACOBVS, AGNESIVS
CALUENSIS SCULP.

Cette exposition ne devait pas être permanente, mais la municipalité vient de faire transporter dans le même hôtel les œuvres d'art que la ville a reçues de l'État depuis quelques années, et le buste de Rochegude par notre compatriote Pech; espérons que cette exposition partielle, qui restera ouverte tous les jours au public, est le prélude de l'organisation définitive du Musée. La situation est donc bonne dans le département du Tarn sous le rapport des beaux-arts, et les œuvres de huit de nos artistes ont été reçues au Salon de 1887. Ce n'est pas seulement dans les arts plastiques que se manifeste le progrès: de grandes œuvres architecturales, comme le beau pont construit depuis quelques années sur le Tarn à Albi, ceux de Lavaur, et le pont de Saint-Pierre qui sera bientôt livré au public par l'administration des chemins vicinaux, témoignent aussi des progrès accomplis.

Emile JOLIBOIS,
Conservateur du Musée de peinture à Alb
Correspondant du Comité.

XXIV

LES PEINTRES DE LYON

DU QUATORZIÈME AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Il n'y a eu, dans le passé, en France, de haute culture de l'art et d'abondante production d'œuvres marquées au coin de la grandeur et ennoblies par l'art, que là où le souverain, qu'il ait résidé à Paris, à Fontainebleau, à Dijon ou à Avignon, a élevé autour de lui le niveau de l'esprit et du goût, et a inspiré le sentiment des belles choses. Les monuments et les documents fournissent la preuve de ce fait.

Dans la ville de Lyon, cette ville ouverte, qui a retenu si fortement son indépendance, quoiqu'elle fût remplie d'étrangers groupés par nations et gardant leur propre discipline, on n'a jamais observé ni impulsion extérieure puissante ni recherche de l'éclat.

Des entreprises hardies de commerce, de banque et d'industrie, dont le plus grand développement fût déterminé par l'établissement de foires franches en 1419, ont fait la cité prospère, ont étendu ses relations jusqu'à l'Orient, ont fait riches nombre de travailleurs ardents; mais, à quelque degré que la fortune ait monté, l'usage de celle-ci est resté discret; la richesse est devenue, est restée un instrument de travail. S'il y a eu à Lyon de nombreux artistes, l'art y a conservé un caractère pour ainsi dire domestique.

Cela s'explique par cette autre considération que le pouvoir politique ne s'est jamais, à Lyon, entouré d'apparat. Ecclésiastique, communal ou royal, il s'est volontairement effacé, et, au temps où l'un ou l'autre pouvoir avait le plus de force, cette force n'a pas eu de manifestation extérieure éclatante.

Lyon est resté en dehors de l'action directe, personnelle, du souverain. Lyon n'a connu que par occasion les entreprises et les élégances des gens de cour; il n'a pas eu le bénéfice de l'initiative hardie, de l'entraînement que le souverain a exercé dans le domaine de l'art et du travail. Lyon, n'étant assuré que de ses propres

ressources, n'a pas fourni à ses ouvriers l'occasion de parvenir à des hauteurs que, dans des milieux différents, d'autres ouvriers atteignaient sans trop d'efforts.

Donc, dans l'histoire de Lyon, nous n'observons aucune période où l'art se présente avec un caractère original, élevé et saisissant. Si l'art n'a pas eu un vif éclat, il a pénétré partout; il a été le plus répandu dans cette ville, qui fut plus familière qu'aucune autre avec toutes les formes du travail. Cet art a dès lors des apparences qui lui sont propres et dont on a la raison en suivant le mouvement incessant qu'ont opéré la juxtaposition et la communauté d'intérêts de tant d'étrangers et l'exercice de tant de métiers confinant à l'art.

La ville de Lyon a été, surtout au quatorzième siècle, entre deux centres d'une action indépendante et vigoureuse dans le domaine de l'art, entre deux foyers de luxe; elle n'a toutefois senti que faiblement les effets de cet heureux voisinage. Les artistes étaient Italiens à Avignon et Flamands à Dijon. L'École d'Avignon et l'École de Dijon ont chacune leurs traits distinctifs: la première, formée par Simone Memmi, de Sienne, un élève de Giotto; la seconde, par Claux Sluter, un puissant sculpteur.

Ce double mouvement artistique, si intense, si différent d'ailleurs l'un de l'autre, n'a pas eu à Lyon l'influence qu'on en aurait attendue. L'art n'y a eu à aucune époque un caractère tranché, tant a été toujours rapide dans cette ville impatiente et active le travail de fusion des éléments de toute sorte sans cesse apportés.

Les maîtres de fière allure n'ont pas fait absolument défaut à Lyon, mais ils y ont été rares. On ne voit pas non plus dans les œuvres de nos artistes la marque d'un commun enseignement, ni les effets de grands exemples. Il n'y a pas eu d'école lyonnaise. Au surplus, la ville de Lyon ne forme pas une exception. Il en a été de même à peu près partout en France, partout où le souverain n'a pas tenu sa cour, où un prince, un seigneur ou un dignitaire de l'Église n'a pas fait montre de son pouvoir et de sa richesse, et n'a pas tenu un grand état de maison.

Les marchands, les changeurs, les ouvriers, quelque haute qu'ait été leur fortune, n'ont pas, dans le milieu lyonnais, dépassé un certain niveau; ils ne paraissent pas avoir eu le sentiment de la grandeur que l'art peut exprimer. Mais cette partie de l'art, qui était le plus étroitement appliquée aux choses propres aux usages

de la vie, s'est amplement développée, et l'importance qu'acquissent certaines branches du travail excite notre surprise. Dans un espace de trois siècles à peine, du quatorzième au seizième siècle, on compte à Lyon plus de neuf cents orfèvres, plus de cent modeleurs ou graveurs de médailles ou de monnaies, plus de six cents armuriers, cent cinquante brodeurs, cent vingt potiers de terre, etc. Cent cinquante sculpteurs ont travaillé à Lyon dans cette période de temps. On voit combien de maîtres ont été au service de cette population lyonnaise, si diversement composée, si ardente au commerce, qui fut, dans les temps éloignés dont nous parlons, si ingénieuse à se rendre maîtresse des inventions d'autrui et à les faire siennes en y ajoutant ses propres inventions (ce fut le cas pour le tissage de la soie et pour l'imprimerie), si habile aussi à former de toutes pièces son propre fonds d'industries et à l'agrandir.

Il n'y a pas de manufacture à laquelle on ne se soit pas appliqué à Lyon. Pièces d'orfèvrerie, bijoux, émaux, majoliques, estampes, livres, étoffes, broderies, médailles, fontes, tous ces ouvrages étaient l'objet d'une demande constante et vive; dans chacune de ces branches de travail exercées avec une activité qu'on ne voit guère égalée, pour quelques-unes, qu'à Paris, Lyon a eu des maîtres, plusieurs hors de pair, qui se sont fait une place dans notre histoire. Si grande était autrefois la réputation de notre ville que, en 1577, après l'avoir visitée, un ambassadeur de la République de Venise en France, Girolamo Lippomano, écrivait : « La ville de Lyon est une des trois villes de manufacture et de commerce les plus peuplées et les plus riches du monde entier. »

Nous avons, dans le cours de nos recherches, connu 5,400 maîtres ou ouvriers qui ont travaillé à Lyon depuis le quatorzième jusqu'au dix-huitième siècle, et dont l'art relevait le métier dans une mesure très-diverse.

Sur ces 5,400 maîtres, 980 étaient peintres ou enlumineurs.

918 étaient peintres, savoir :

- 36 au quatorzième siècle,
- 127 au quinzième siècle,
- 482 au seizième siècle,
- 188 au dix-septième siècle,
- 85 au dix-huitième siècle.

62 étaient enlumineurs, savoir :

13 au quatorzième siècle,

27 au quinzième siècle,

9 au seizième siècle,

13 au dix-septième siècle.

Quatre-vingt-quatorze peintres (dix sur cent) étaient certainement étrangers : 49 étaient Flamands, 23 Italiens, 12 Allemands, 10 Espagnols, Hollandais, Écossais, Suédois. Un certain nombre de peintres étaient, en même temps, soit verriers, soit sculpteurs, soit graveurs. 47 étaient peintres et verriers, 41 peintres et *tailleurs d'histoires* ou graveurs, 32 peintres et *tailleurs d'images* ou sculpteurs.

Plus de neuf cents peintres ont donc habité Lyon¹. Les documents dont nous avons disposé² étaient souvent de telle nature que nous n'avons pas toujours pu juger d'après eux de la valeur des maîtres qu'ils nous ont fait connaître. Plusieurs des peintres qui ont travaillé du quatorzième au seizième siècle ne faisaient certainement que des ouvrages auxquels l'art proprement dit était étranger ; nous avons écarté les ouvriers que leurs travaux, quand ceux-ci étaient bien déterminés dans les comptes, plaçaient en dehors de notre étude. Toutefois, à cette époque, la séparation n'existait pas entre l'art et le métier, entre l'artiste et l'ouvrier. Le maître peintre peignait des tableaux, des portraits, des *histoires* pour les manuscrits, des statues ou des écussons de pierre, des bannières, des dais, des habits, et souvent aussi il couvrait les murailles de peinture. Parmi ces derniers ouvrages, il y en avait de décoratifs d'un prix particulier : au quatorzième et au quinzième siècle, dans les églises et les habitations, les parois des murs, quand elles n'étaient pas recouvertes de tapisseries, étaient peintes et revêtues d'un semis de devises.

¹ Nous disons à dessein que neuf cents peintres ont *habité* Lyon : nous parlons en effet des peintres qui sont nés à Lyon et de ceux qui, nés hors de Lyon, Français ou étrangers, ont travaillé à Lyon pendant un temps assez long.

² La presque totalité des documents d'après lesquels notre travail a été fait ont été recueillis par nous dans les archives du département du Rhône et dans celles de la ville de Lyon. Nous avons transcrit les articles de comptes, les mentions dans les rôles et les autres pièces qui se rapportaient aux peintres et aux enlumineurs ; nous avons réuni de la sorte plus de dix mille extraits de documents originaux, mais nous ne ferons que de rares citations de pièces, pour ne pas donner trop de développement à notre étude.

Cette remarque doit être faite que, à Lyon, un seul peintre a ajouté à sa signature l'écusson aux armes des artistes. C'est Jean de Bourt, que nous avons suivi depuis 1498 jusqu'en 1524. Dans d'autres villes, à Troyes, par exemple, au seizième siècle, presque tous les maîtres, peintres, verriers ou sculpteurs, avaient introduit cet écusson dans leur signature.

L'histoire de cet écusson est singulière. Florent Le Comte a raconté que « Maximilien, premier du nom, donna... des lettres de noblesse à Albert Durer, ... et luy donna pour ses armes un écusson dans lequel il y en a trois de vuydes ¹ ». On est allé plus loin ; on a regardé comme un fait certain que Maximilien étendit à tous les artistes le bénéfice des lettres patentes qu'il aurait octroyées à Albert Durer. Ce qui n'est pas douteux, c'est que ces armoiries devinrent celles de bien des maîtres, quelle que fût la nationalité de ceux-ci. Elles furent si généralement adoptées que François I^{er} voulut leur donner un caractère pour ainsi dire national et ajouta sur l'écusson une fleur de lys d'or. Ce sont ces armes que la communauté des peintres de Lyon fit enregistrer au commencement du dix-huitième siècle.

En réalité, Maximilien n'a pas anobli Albert Durer et ne lui a pas donné d'armoiries. Durer a bien dessiné sur la sphère céleste, datée de 1516, un écusson qui paraît être le sien, mais cet écusson porte des armes parlantes : une porte ouverte (en allemand *thur*, qu'on prononce *dur* dans le sud de l'Allemagne). De plus, les artistes flamands faisaient déjà usage en 1466 de l'écusson aux trois petits écus vides ; on voit cet écusson dessiné et peint dans les registres des gildes pour orner les lettres initiales ².

Nous donnons ci-après la longue énumération des peintres qui ont travaillé à Lyon, qu'ils soient nés ou non dans cette ville. Des listes de ce genre sont nécessaires. L'histoire de l'art en France est tellement incertaine, surtout au moyen âge et à la Renaissance, qu'on ne peut pas décider quels maîtres se sont élevés au-dessus du niveau commun de leur métier. Il y en a peu, même parmi ceux qui ont été au service du souverain, qui aient de nos jours

¹ *Cabinet des singularitez d'architecture, etc.* 1699, t. I, p. 31.

² *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche sint Lucas-gilde.* Édition de Ph. Rombouts et Th. van Lierus, t. I, 1872, p. 17, 52 et 58.

quelque renom. L'obscurité couvre encore le plus grand nombre des peintres, des verriers et des sculpteurs, jusqu'à ceux qui furent les plus habiles, jusqu'aux auteurs de ces œuvres excellentes qui ont rendu merveilleux tant de nos anciens monuments, églises, monastères ou châteaux.

Nous avons dit plus haut que l'art de la peinture n'a pas été représenté à Lyon avec éclat, qu'il n'a pas eu dans cette ville de haute personnalité, de chef d'école, qu'il n'y a pas eu non plus, du moins dans l'état présent de nos connaissances, de traits qui caractérisent, quant au style, les maîtres lyonnais. Cependant, dans chaque siècle, plusieurs de ceux-ci se présentent avec une valeur qui commande l'attention, et nous allons signaler ceux déjà connus ou encore ignorés, dont la vie ou l'œuvre est digne d'intérêt.

Au quatorzième siècle, les seuls travaux que les comptes nous ont fait connaître sont des peintures à fresque, surtout d'écussons, faites pour décorer les portes et les ponts de la ville, le plus souvent lors de l'entrée du souverain. Ce sont aussi des peintures de bannières. On décorait les intérieurs par la peinture : les poutres et les solives étaient rehaussées d'ornements peints, les murs ou les lambris étaient couverts d'armoiries, de devises, de fleurs, d'oiseaux ou d'arabesques.

Parmi nos peintres est un des verriers auxquels on doit une partie des plus beaux vitraux de l'église Saint-Jean ; Pierre Saquerel (..1378-1445), qui avait succédé à Henri de Nivelles, fut pendant soixante-deux ans maître verrier de la cathédrale. Jean Chatard nous intéresse par son testament fait en 1361 ; on voit dans ce document quels rapports les maîtres avaient avec leurs valets. Chatard légua à son valet, Jean Canet, depuis longtemps à son service, ses peintures sur vélin, ses pinceaux et tout son matériel de peinture. Ces peintures sur vélin devaient servir de modèles : *Omnia pergamena sua depicta vocata patrons ad accipiendum exempla ad pingendum*. Jean Cellarier (..1382- † 1451), peintre et verrier, a fait en 1396 une grande bannière de cendal aux armes de la ville et a décoré de peintures le pont du Rhône lors de l'entrée de Charles VII en 1434.

Les peintres en ce temps-là, comme au quinzième et au sei-

zième siècle, donnaient le dessin des étoffes brochées de soie et d'or. Pierre de Lyon fit en 1389 « deux patrons » de drap d'or; Richard Terré livra, en 1494, « les patrons pour le drap d'argent qu'on vouloit faire pour mettre au paille (dais) de la Royne (Anne de Bretagne,) » et, quelques années plus tard, en 1509, Pierre Bonté traçait les dessins de la broderie d'une chambre tendue de velours vert au château de Gaillon. Enfin le premier maître étranger dont nous avons relevé le nom est un Italien, Piètre, « peintre d'Ytallye » (1377).

Vingt-quatre peintres étrangers habitèrent Lyon au quinzième siècle : parmi eux étaient douze Flamands et six Italiens. Quatre seulement, trois Italiens et un Flamand, méritent qu'on s'y arrête. Bertho le Florentin (..1455) a été cité par Filarète. Sebastiano Serlio, de Bologne, « peintre et architecteur ordinaire » de François I^{er} (1475- † 1554), a pris part aux travaux du château de Fontainebleau, principalement sous les ordres du Primatice; il a exercé par ses livres une grande influence sur l'architecture de son temps. Pierre Bonté, de Florence (..1491- † 1515), a été au service du cardinal d'Amboise; Guillaume Ramèse, qui a dédié à ce maître son commentaire du poëme *De nuptiis* de Richard, a dit de lui qu'il était *in artibus apprime doctus*. Jean de Hollande (..1492-1507), « painctre de Flandres », a *pourtraict* des effigies et des *histoires*.

C'est par des compositions décoratives pour l'entrée de souverains ou de hauts personnages et par les ouvrages de peinture qui faisaient partie de ces décorations que plusieurs artistes à Lyon ont donné, dans ce siècle, la mesure de leur talent. On n'a de ces travaux que de vagues descriptions, qui suffisent cependant à en montrer le caractère et l'étendue.

Jean Hortart, un Écossais, peintre, enlumineur, verrier et brodeur, qui fut maître peintre de l'église Saint-Jean (..1412-1465), a fait, en 1463, avec Jean de Juys, peintre et verrier (..1446- † de 1477 à 1479), des *pourtraicts* pour les « personnages et istoyres » du mystère *Modus et Ratio* qui devait être joué devant Louis XI. Jean Prevost, maître peintre et maître verrier de l'église Saint-Jean (..1470-1503), François de Rochefort, peintre et sculpteur (..1492-1502), Adam Favre, peintre (..1493- † 1523 ou 1524), Guillaume Le Roy, peintre flamand (..1493- † de 1525 à 1528),

Jean Ramel ou Rameau, peintre et verrier, « juge des sotz » (1493-1538), pour ne citer que les plus marquants, ont, comme il est dit à l'occasion de Rochefort, « inventé et mis en ordre » les *mystères* pour les entrées et « servy en l'art de peinture neccessaire ausdicts mistères ». Ils ont *pourtrait* et fait ces *histoires*, non seulement à Lyon, mais dans d'autres villes, et l'on sait, par exemple, de quelles décorations Guillaume Le Roy traça les dessins à Dijon. François de Rochefort a précédé Prevost et Perréal dans la direction de ces travaux ; il était « le maistre des painctres ès ystoires et joyeusetés » faites pour l'entrée de Charles VIII ; il l'était encore lors de l'entrée de « madame de Candalle, royne de Hongrie ». André Perroset (..1492-1496), peintre et *cartier*, a peint « de grant hystoires » sur des toiles en 1494. Adam Favre, plus connu sous le nom de maître Adam, qui fut un maître très occupé, a été chargé, en 1507, de « la facture et pourtraict des ystoires jouées à l'entrée du Roy (Louis XII) ».

Les documents montrent Jean Prevost, maître peintre et maître verrier de la cathédrale, chargé de nombreux ouvrages de peinture de toute sorte, et l'on trouve dans un compte de 1494 la description de peintures d'étendards et de bannières que ce maître fit, sur l'ordre de Charles VIII, avec un autre peintre lyonnais, Pierre de Paix dit d'Aubenas (...1479-1503), et Jean Bourdichon, peintre du Roi. Pierre de Paix a peint plusieurs vitraux de l'église Saint-Jean. Huguenin Gonin, aussi de Lyon, a été au service du Dauphin, fils de Charles VI ; nous savons par un des articles de comptes que, en 1419, Gonin peignit, pour le Dauphin, des bannières de cendal aux armes et des lances à la devise de ce prince.

Jean Perréal, dit de Paris (..1482- † 1528 ou 1529), fut, des peintres lyonnais du quinzième siècle, celui qui a été le plus renommé. Peintre ordinaire de Charles VIII, d'Anne de Bretagne, de Louis XII et de François I^{er}, il a eu certainement de la valeur comme peintre. Il a fait des portraits, il a peint des scènes des campagnes de Louis XII en Italie ; son œuvre comme dessinateur et comme peintre peut être reconstitué dans une certaine mesure d'après des documents originaux, mais aucun ouvrage de sa main n'est connu ¹. Perréal a été particulièrement estimé de ses contem-

¹ M. E. M. Bancel a fait don au Musée du Louvre d'un charmant tableau qui

porains comme peintre, peintre de portraits et peintre de batailles; nous ne pouvons le juger que comme architecte ou plutôt comme compositeur de monuments. Le tombeau qu'Anne de Bretagne fit élever à son père François II, duc de Bretagne, et à sa mère, Marguerite de Foix, a été fait par Michel Colombe sur les dessins de Jean Perréal; il revient à celui-ci une large part dans la composition des plans et des dessins de l'église de Brou et dans la composition des *patrons* des tombeaux de Marguerite de Bourbon et de Philibert le Beau que Marguerite d'Autriche fit ériger dans cette église.

Jean de Paris fut aussi un très-habile organisateur de cérémonies publiques, d'entrées et de funérailles de souverains; il en conduisit souvent les travaux, comme aussi il y fit œuvre de peintre et de modelleur. Il a eu plusieurs serviteurs qui paraissent avoir été des collaborateurs très-actifs. Un d'eux, Alexis (..1490-1496), fit « le patron des ystoires » pour l'entrée d'Anne de Bretagne à Lyon en 1494, « comme je luy ai devisé », a dit Perréal dans un des comptes. Marot a dédié un rondeau aux amis et aux sœurs de feu Claude Perréal, Lyonnais; celles-ci étaient peintres. Le poète a dit :

« Et vous ses sœurs dont maint beau tableau sort
« Peindre vous fault pleurantes son gref sort... »

Les peintres ont fait, au quinzième et au seizième siècle, une besogne de laquelle nous ignorons comment ils se sont acquittés, aucun de leurs ouvrages en ce genre n'ayant été conservé. Les étoffes de soie dont étaient vêtus les personnages qui figuraient dans les entrées de souverains ou dans des fêtes, ces étoffes étaient enrichies d'ornements peints ou dorés, et le pinceau de peintres habiles a été employé à de tels ouvrages. Pierre Bonté a peint des *abillemens* pour l'entrée de l'archiduc en mars 1503. Jean Ramel a peint et a doré des devises et des ornements sur les « habillemens de taffetas » et les robes des personnes qui avaient un rôle dans les *mystères* lors de l'entrée de 1507. En 1518, Daniel de Crane (..1493-1546) a reçu environ 180 francs de notre monnaie « por

présente la Vierge et l'Enfant Jésus, auprès desquels sont agenouillées deux personnes, un prince de la Maison de France et une jeune fille (probablement une eune veuve). M. Bancel a attribué ce tableau à Perréal; il a invoqué, pour justifier cette attribution, des raisons qui ne nous paraissent pas décisives.

les peintures des écussons, elles et flurdellis semées sur deux robes de tafetas qu'on avoit fet fère pour deux filles pour l'entrée dou duc d'Urbint ». Le même Daniel de Crane peignit, en 1533, « unq habillement de taffetaz semé de fleurs de liz d'or ».

La broderie, « savoir avec l'esquisse peindre », comme disait Louise Labé, était un art très-répandu. Les peintres traçaient les dessins des broderies; on voit aussi, au quinzième siècle, des reclus se livrer à ce travail.

Les peintres ont été nombreux à Lyon au seizième siècle. Le dixième de ces maîtres étaient étrangers : 28 Flamands, 13 Italiens et 6 Allemands.

Le peintre qui a eu, dans ce siècle, à Lyon, le plus de renom, Corneille de La Haye, était un Flamand. Plusieurs maîtres dont la réputation a peu faibli et dont les œuvres sont parvenues jusqu'à nous, Jean Stradan (Van der Straeten), de Bruges (1523- † 1603), Barthélemy Spranghers, d'Anvers (1546- † après 1627), Paul Bril, aussi d'Anvers (1553- † 1626), Henri Cornélissen Vroom, de Harlem (1566- † 1640), ont fait à Lyon un séjour assez prolongé, avant ou après leur voyage en Italie. Cinq Vanderrière ont été peintres dans notre ville. Celui qui est inscrit à la date la plus ancienne sur les rôles des tailles, Liévin (..1506- † de 1525 à 1527), paraît être de la famille des Van der Meire de Gand; il a travaillé pour les entrées de François I^{er} et de la reine Claude. Son fils Jean (..1524-1557) a beaucoup produit. On a par cette famille un exemple de l'altération qu'on faisait subir aux noms étrangers et de la difficulté qu'on éprouve quelquefois à les reconnaître : Vanderrière est changé souvent dans les comptes en Vandemure, de Vandereurre, Vandremie, Vandamore, Mandamore, etc. François Stella, de Malines (1563- † 1605), s'est, à son retour d'Italie, marié et établi à Lyon; il a rempli les églises de ses tableaux, et il a été, comme Liévin Vanderrière, la souche d'une famille qui compte plus d'un nom célèbre. Les autres Flamands, — parmi eux une femme, Isabeau (..1528-1531), — sont restés dans l'obscurité.

Obscurs sont restés les peintres allemands : un d'eux, Corneille de Bavière (..1523-1557), était peintre, sculpteur et modeleur, et on le trouve au premier rang parmi ceux qui furent employés aux préparatifs de l'entrée de Henri II.

Quatre des Italiens qui ont habité Lyon ont quelque valeur : c'est Salvator Salvatori, de Florence, architecte, peintre et sculpteur (..1533-1536); c'est Benedetto dal Bene, aussi de Florence, élève de Sogliani (..1538-1540), Jean-Ange Scaramuccia, de Pérouse (..1545-1547), Jean Capacin, le Florentin (..1565-1577). Des autres il ne reste que le nom. Nous signalerons cependant parmi eux Ange de Basto (..1523-1528), qui peignait des fleurs et des ornements sur le cuir doré.

Dans le même temps, vers 1524, Jean de Lyon était à Rome un des plus habiles collaborateurs, et, au dire de Vasari, un des familiers de Jules Romain.

La coutume flamande de donner à chacun, après son prénom, le prénom du père suivi du mot fils, comme nom patronymique, a été introduite à Lyon, le mot fils étant supprimé; cette coutume y a été assez fréquemment en usage au seizième siècle. Citons parmi les peintres : Pierre Bertrand (..1493-1547), fils de Bertrand Vannier; Jean dit Gaultier (..1518-1562), fils de Gaultier de Crane; Jean Levin (..1524-1557), fils de Liévin Vanderrière; Christophe dit Corneille (..1591-1620), fils de Corneille de La Haye.

Il y a eu à Lyon, au seizième siècle, une abondante production de tableaux. Nous parlerons plus loin du peintre le plus fécond, de Corneille. Les comptes et les livres du temps nous renseignent sur plusieurs de nos artistes, et bien des panneaux montrent la *manière* si diverse de tant de maîtres.

Jean de Laurens (..1541-1544) a vendu à François I^{er}, en 1541, « deux tableaux de Nostre-Dame », pour le prix de 4,500 francs de notre monnaie. Mathieu Martin (..1547-1598), plus connu sous le nom de « maître Adam », ingénieur du Roi et peintre (on lit dans un des comptes « painctre angénieulx »), fut un portraitiste et un décorateur. Une délibération du consulat, prise à son sujet en 1583, fait connaître un trait des mœurs de ce temps : Martin dut rester, avec sa famille, éloigné de Lyon pendant vingt jours, parce qu'on avait trouvé dans son logis « des habitz à faire mesquerade ». Le poète Nicolas Bourbon de Vandœuvre a fait de Georges Reverdy, peintre, tailleur d'images et graveur (..1529-1561), l'égal de Holbein. Bourbon a dit de ce maître dans les *Nugæ* :

- « Que celui qui veut voir Parrhasius et Zeuxis
- « Fasse venir d'Angleterre
- « Hans Holbein, et Georges Reverdy
- « De la ville de Lyon en France¹. »

Henri Lhomme (..1538-1544) a « tiré et painct en papier (en 1544) l'assiète et murailles de la ville » de Lyon. Étienne Martelange (..1564- † de 1586 à 1603) a peint des portraits, Noël Cordier des vues en perspective et Louis Précour des paysages. Stradan, Sprangers et Capacin ont laissé à Lyon de leurs ouvrages, dessins et tableaux. Jean-Baptiste Le Tellier, marchand de soie à Paris, publia en 1602 le *Brief discours contenant la manière de nourrir les Vers à soye et la tirer*, et le dédia à « madame de Rosny ». Jean Stradan composa et dessina les six planches que grava Charles de Mallery : rare et curieux travail dont Stradan offrit la seconde édition à la femme de Raphaël Médicis. François Stella était, d'après le témoignage de Van Mander, « un excellent paysagiste et dessinateur, non moins habile peintre de figures que de compositions et de portraits » ; il produisit à Lyon un grand nombre de paysages et de portraits. Les échevins firent peindre, à l'hôtel de ville, en 1596, par Jean Perrissin (..1561- † de 1611 à 1618), « le pourtraict et figure « de Henri IV, et, en 1607, par Jean Morillard (..1570-1607), « des portraictz à l'huile ». Enfin un peintre, Guillaume Compaing (..1533-1536), serait tout à fait oublié s'il n'avait pas été un des ennemis d'Étienne Dolet, ennemi à ce point qu'il l'attaqua l'épée à la main le 31 décembre 1536, et serra Dolet de si près que celui-ci le tua en se défendant.

Les grands travaux de décoration faits pour l'entrée de rois ou de reines, de princes ou de seigneurs, ont mis en mouvement tous les peintres, les célèbres comme les obscurs. Nous citerons : Jean Chapeau (..1495-1529), Jean de Crane (..1518-1562), Jean I^{er} Vanderrière (..1524-1557), Guillaume Charrier (..1530-1548), Hugues Chevrier (..1530- † de 1559 à 1562), François Jeunecœur (..1535-1574), Benedetto dal Bene (..1538-1540), Jean II Vanderrière (..1548- † 1595), Léon de Guigo (..1561- † 1575), Jean Perrissin

1

*Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide
Accersat a Britannia
Hans Ulbium, et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliae.*

(..1561- † de 1611 à 1618)¹, Jean Magnan (..1567-1601), Christophe de La Haye (..1591-1620), etc.

Salvator Salvatori a « conduit, portraict et taillé aux painctres, menuysiers et autres les mistaires et eschaffaux », lors de l'entrée de la reine Éléonore en 1533. Mathieu Chevrier (1492-1555), décorateur habile, fut chargé de faire, à défaut du Rosso, les dessins des décorations pour l'entrée de Charles-Quint à Paris en 1539; nous l'avons trouvé au service de Henri II. Benedetto dal Bene a « faict et dressé les mistaires » de l'entrée du cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon, en 1540. Bernard Salomon, (..1540-1572) fut « le conducteur de l'œuvre de paincturerie » pour les préparatifs de l'entrée de Henri II en 1548. Bernard Salomon dont nous parlerons plus loin, était alors « povre des biens de ce monde », ainsi qu'il le dit dans la lettre par laquelle il réclama aux échevins le prix de son travail, « comme il est sorty, ajoute-t-il, au moindre déshonneur qui luy ha esté possible de la besogne et charge » qui lui avait été baillée. Thomas, dont le nom patronymique et la carrière nous sont inconnus², a été, en 1564, « le maistre painctre conducteur de l'œuvre « des peintres » (entrée de Charles IX). On peut juger de l'étendue des travaux de cette entrée par un petit fait : Jacques Coste, peintre et *dominotier*, peignit en cette occasion 1,250 écussons armoriés. Pierre Eskrich (Cruche) a conduit, en 1574, « toute l'œuvre du bapteau faict pour le Roy (Henri III) à son retour de Poloigne ».

Les peintres faisaient, comme nous l'avons déjà dit, les dessins d'après lesquels on tissait les étoffes de soie brochées ou façonnées. Ce n'était pas seulement à Lyon, c'était aussi dans les autres villes. Nous en donnons ci-après des exemples tirés des comptes d'églises de Troyes, ce qui apporte la preuve que, au commencement du seizième siècle, Lyon était réputé pour la fabrication de ces étoffes.

En 1516-1517, Jean Briais ou le Briais, peintre, reçut 10 sous tournois « pour avoir pourtraict en papier et depuis en une peau de parchemin du drap de soye sur une chappe de Saint-Pierre pour en faire faire à Lyon de pareil pour ladicte église de la Madeleine ».

¹ C'est Jean I^{er} Perrissin.

² M. A. Steyert incline à penser que Thomas est le peintre anonyme très-habile, « le maître à la capeline », auquel il attribue les dessins de plusieurs éditions lyonnaises (*Notes critiques sur quelques artistes lyonnais, Revue du Lyonnais*, 3^e série, t. XIX, 1875, p. 142 à 160).

En 1518-1519, un Flamand, Nicolas Cordonnier, peintre et sculpteur, fit « un patron de damas lequel a esté envoyé à Lyon pour faire les beaux habitz (comptes de l'église Sainte-Madeleine) ». En 1577-1578, le peintre Eustache Pothier a « portraict xxj piesses pour troys chappes de velours cramoisi rouge (comptes de l'église Saint-Jean) ».

Lyon a été le centre le plus important, à la fin du quinzième siècle et pendant toute la durée du seizième siècle, de l'industrie de l'imprimerie associée à la gravure sur bois. La gravure sur bois s'y est développée aussi vite que l'imprimerie, et celle-ci a dû son essor et son succès chez nous aux livres à gravures. Plusieurs peintres étaient en même temps *tailleurs d'histoires*, c'est-à-dire graveurs sur bois, peintres obscurs d'ailleurs, nous ne les avons vus nulle part employés comme peintres : Jean Coste (..1515-1548), Barthélemy Benyer (..1523-1561), Corneille de Sept-Granges (..1523-1566), Clément Boussy (..1547-1550), Jacques Coste (..1562-1564), Guillaume Nicolas (..1576-1613), Otto Vandegrin (..1583-1588), Michel Brunand (..1585-1598), Louis Angel (..1592-1594), etc. Corneille de Sept-Granges ou « maistre Corneille l'imaigier » était à la fois peintre, tailleur d'images, tailleur d'histoires, tailleur de lettres et imprimeur ; il faut le découvrir parfois sous le nom de de Grange, de Seranges ou de Sacranges.

« Bernard Salomon, autrement dit le Petit Bernard, peintre de Lyon », ainsi qu'il s'est nommé lui-même dans une lettre dont nous avons déjà parlé, était, si nous en croyons Antoine du Verdier, son contemporain, « peintre et très excellent tailleur d'histoires, ... immortel, ajoute du Verdier, par les belles figures de la Bible que de son invention il a pourtraict et taillé, comme aussi par infinies autres figures et pourtraictures, peintures et tableaux sortis de sa main ». La preuve directe manque, mais certainement Bernard Salomon a composé et dessiné les sujets qui ornent tant d'éditions lyonnaises. On sait quels sont le charme, l'élégance et la diversité de ces petits tableaux. Quelques auteurs ont fait de Bernard Salomon un maître allemand ou flamand. Ce maître est bien des nôtres, et par le caractère de son talent, et par sa naissance, et par son origine : né à Lyon, marié deux fois à Lyon, il était fils, petit-fils et arrière-petit-fils de ceinturiers de Lyon. Pierre Eskrich, peintre, tailleur d'histoires et brodeur (..1564-1585), est venu de

Genève à Lyon, en 1564, « pour faire (en cette dernière ville) certains pourtraictz et modelles... pour la bienvenue et entrée du Roy » ; il s'est établi dans notre ville. On lui attribue de nombreuses estampes, grandes et petites, gravées sur bois, et cet œuvre, s'il est bien sien, se confond, en quelques parties, presque avec celui de Bernard Salomon. Comme celui-ci, Eskrich n'a fait probablement que composer et dessiner ces *histoires* ; il y en a bien quelques-unes dont l'exécution facile et élégante dénote la main d'un maître ; mais si Eskrich les a gravées, ce n'a été qu'exceptionnellement¹. Eskrich a porté à Lyon le nom de Cruche et celui de du Vase ; il a toujours signé les actes du nom de Cruche. On lit cependant sur une de ses meilleures pièces, la Marche des Israélites dans le désert, l'inscription *P. Eskricheus inuenter*². Un Jacob Eskrich a gravé à Paris, en 1519, les jetons de Madame de Nevers. On a de Michel Brunand, « marchand painctre en papier », un portrait en pied de Henri IV, dessiné et gravé sur bois par lui.

Perrissin a été, lui, graveur sur métal ; il a fait les dessins des *Quarante tableaux et histoires diverses touchant les troubles advenus en France*, et a, de concert avec Jacques Torterel, « taillé en cuivre et en eau forte... toute l'hystoire ». Il a été un des peintres les plus entreprenants. Magnan et lui conduisirent « les œuvres entreprises et desseignées » pour les entrées de Henri IV en 1595 et en 1600, et s'engagèrent à « pourtraire lesdicts desseings sur les planches que l'on fera en après tailler pour les faire imprimer ». Jacques Stella a été l'habile aqua-fortiste que l'on connaît.

Quelques-uns de nos peintres ont été *poponniers* ou *faiseurs de poponnes* : Pierre de Lalande (..1535-1565), Jean de La Garde (..1557-1561), Jean François (..1571-1575), Pierre François (..1571-1575), Pierre Miguet (..1572). Nous ignorons ce que faisaient les *poponniers*.

¹ Nous n'avions vu d'abord en Eskrich qu'un dessinateur et un peintre. Dans notre essai sur *les artistes et les maîtres de métier étrangers ayant travaillé à Lyon* (p. 12), nous l'avons présenté de plus comme tailleur d'histoires. Un nouvel examen de l'œuvre qui lui est attribué nous a fait revenir à notre première opinion. Cette opinion est aussi celle de M. A. Steyert (*L'entrée de Charles IX à Lyon en 1564*, notes, p. xvi).

² Eskrich a fait, en 1573, le bail de son logement sous le nom de Pierre du Vase, dit Cruche, « peintre et bourdeur de Mgr de Mandelot, gouverneur pour le Roy à Lyon ».

Des Italiens ont fait, à Lyon, dès le commencement du seizième siècle, des « potz de terre façon d'Itallye ». Benedetto Angelo de Laurent, Florentin, est le premier faiseur de pots de terre italien inscrit sur les rôles des tailles en 1512; le plus renommé est le maître Georges, Italien, qui figure sur ces rôles de 1529 à 1547; mais nous n'avons vu aucun ouvrage de lui ni des trois autres potiers florentins. Vers 1554, Jean Francesque, de Pesaro (il était connu à Lyon sous le nom de François Pèzard), faisait de la « veyselle de terre façon de Venize »; il obtint de Charles IX, vers 1570, le privilège exclusif de la fabriquer à Lyon. Sébastien Griffio, de Gênes, exerça la même industrie dans le même temps. Le privilège de Jean Francesque, de Pesaro, lui ayant été retiré, Julien Gambin et Dominique Tardessir, de Faenza, entreprirent en 1574 la manufacture de la « veyselle de terre en façon de celle d'Itallye ». L'art attrayant de la céramique peinte était alors en pleine floraison à Lyon; il resta dans les mains des Italiens jusque vers 1585. Nous avons les noms de quatre peintres sur faïence : deux Italiens, Christophe Franchesquini (..1558-1559) et Julien Gambin (..1574-1571); deux Français, Jean-François Atier (..1587-1595), gendre de Jean Francesque de Pesaro, et Pierre Atier (..1587-† 1600).

Trois émailleurs peintres sur émail : Pierre de Chesnes (..1535-1557), Jean Peyron (..1560-1562) et Claude Gasier (..1588-1592), travaillaient au seizième siècle¹.

Nous devons nous borner. Nous rappellerons que Jean Magnan, architecte, peintre et verrier, a construit en 1590 le couvent et l'église des religieux de la Grande Chartreuse de Lyon, qu'un Italien, Antoine Abondio, a sculpté et peint, en 1590, de grands écussons et des *médalles* de pierre aux portes de Lyon, que Bertin Ramus (..1575-† 1595), peintre et verrier, a fait des dessins, des plans, des tableaux et des vitraux peints.

Il nous reste à parler de Corneille, le peintre flamand (..1540-1574), dont le véritable nom nous est inconnu. Il a porté le nom de de La Haye, le lieu de sa naissance, et a laissé ce nom à son fils; il a passé ses jeunes années à Paris, et était avant 1540

¹ Il y avait à Lyon, au seizième siècle, deux autres émailleurs : Jacques (..1530-1533) et Pierre de Feurs (..1535-1545).

« painctre de la maison de Monseigneur le Dauphin », qui fut Henri II. Il vint s'établir à Lyon en 1544 ou un peu auparavant, et y vécut trente années. Nous ignorons l'époque de sa mort; elle doit être postérieure à l'année 1574 et peu éloignée de cette année. Corneille était encore en 1574 « painctre et varlet de chambre du Roy ». Il était déjà renommé quand il vint habiter Lyon, car, en cette même année, 1544, un poète, Eustorge de Beaulieu, disait, dans un rondeau fait « à la louange d'un painctre de Flandres » :

- « Pour bien tirer un personnage au vif,
- « Ung painctre dit Corneille est aloué
- « Et de plusieurs extimé et loué
- « N'avoir en France aucun comparatif¹. »

Henri II, devenu roi, retint Corneille à son service comme peintre ordinaire, et lui donna, dans l'année même de son avènement au trône, en 1547, des lettres de naturalité. Ce maître fut aussi peintre ordinaire de François II et de Charles IX. Il a été surtout peintre de portraits; il a peint les princes et les princesses de la maison de France, les seigneurs et les dames de la cour, et paraît s'être attaché aussi à faire des copies des portraits originaux faits de sa main. Son atelier en était rempli. En 1551, à Lyon, Corneille montrait à Giovanni Capello, ambassadeur de Venise auprès de Henri II, « outre ses belles peintures..., a écrit Capello, toute la cour de France, tant les gentilshommes que les demoiselles, représentés en beaucoup de petits tableaux, avec tout le naturel imaginable ». Brantôme a raconté avec de précieux détails la visite que Catherine de Médicis fit à cet artiste et le plaisir qu'elle y trouva. Le marquis Léon de Laborde a attribué à Corneille ces portraits charmants, « peints en tons clairs et fins sur fond vert d'eau, faiblement modelés, présentant une touche précise et sobre ». Il y a de ces portraits, de personnages français, faits dans le goût français, dont la touche est d'un Flamand, dont l'exécution dénote un maître à la hauteur des premiers de ce temps, portraits qui ne sont pas assurément de la main de Clouet. Tout ce qu'on sait du Flamand Corneille autorise à le regarder comme leur auteur. Si cette supposition est fondée, notre maître aurait une valeur plus grande que celle qu'on lui a assignée jusqu'à présent. Du reste, pour que, au milieu du quin-

¹ *Les divers rapports... 1544, rondeau LXVIII.*

zième siècle, à l'époque où François Clouet était à l'apogée de son talent et de sa réputation, un autre peintre ait eu autant de célébrité et ait toujours conservé la faveur du Roi, il fallait que le mérite de ce maître fût à la hauteur de sa fortune. Il n'y a aucun ouvrage dont l'attribution au pinceau de Corneille soit certaine ; Montfaucon rapporte que M. de Gaignères avait plusieurs tableaux de de La Haye dans son cabinet.

Ce maître, dont Stradan a été l'élève, avait une fille, qui, au rapport d'Antoine du Verdier, « peignoit divinement bien ». Dans les quatre générations issues de lui, on compte dix peintres qui tous ont demeuré à Lyon.

Nous voici à la fin du seizième siècle. Il y a eu à Lyon, pendant deux siècles et demi, près de sept cents peintres. Qu'on fasse aussi large qu'on le voudra la part des ouvriers vulgaires, celle des peintres qui ont été plutôt des artisans que des artistes, dans un temps où, il ne faut pas l'oublier, le peintre était toujours à la fois artiste et artisan, il y a eu néanmoins un certain nombre de peintres qui, en admettant qu'ils n'aient pas eu les initiatives, l'agitation, l'ardeur, l'indépendance d'esprit de ceux des Flandres et de l'Italie, se sont certainement formés au contact de tant de maîtres, français et étrangers, pour lesquels Lyon était comme la porte de l'Italie.

Toutefois, au seizième siècle, une école lyonnaise existe, et cette école est véritablement sans égale dans l'art charmant, secondaire, nous l'accordons, de l'ornementation des livres. Bernard Salomon est bien original ; il n'a rien emprunté aux Flamands ou aux Italiens ; il a une science rare. Deux ou trois autres peintres lyonnais qui furent ses contemporains, s'inspirant de ses exemples, ont uni comme lui, dans le dessin, l'élégance à la vigueur, la hardiesse à la correction.

Nous avons consulté de nombreux documents, mais ces documents étaient pour la plupart de tel ordre qu'on n'y trouve que de rares renseignements sur ce que nous regardons aujourd'hui comme l'ouvrage ordinaire du peintre, sur les tableaux. Au quatorzième, au quinzième, au seizième siècle, la commune de Lyon n'avait pas l'occasion de commander des tableaux, et les tableaux entraient rarement alors dans la décoration des grandes églises. On faisait cependant des tableaux, nous le savons par plus d'un texte. On était même très-curieux de portraits, et dans les comptes la men-

tion de *pourtraictures* faites à la semblance de tel ou tel personnage, d'effigies faites de *platte paincture*, donne la preuve du fait. Malheureusement nous n'avons, avant le dix-septième siècle, que dans quelques cas un nom de peintre qu'on puisse rattacher à une œuvre de peintre déterminée, et nous n'avons qu'un très-petit nombre de monuments de l'ancienne peinture lyonnaise. Encore ne sont-ils que du seizième siècle.

Nos sept cents peintres lyonnais du quatorzième, du quinzième et du seizième siècle, quand on devrait en regarder plus de la moitié comme des travailleurs dont la tâche ne s'est jamais élevée au-dessus d'un niveau assez bas, ces peintres sont encore trop nombreux pour qu'il n'y ait pas eu, à Lyon, surtout au quinzième et au seizième siècle, dans la peinture d'art, une production aussi élevée et aussi active qu'elle l'était dans les autres arts. Nous avons dit que rien ne donne à penser que cette ville ait été un foyer où l'on observe l'originalité, l'indépendance et la vigueur dans le domaine de l'art proprement dit ; soit, mais, à Lyon, les peintres n'en ont pas moins fait leur œuvre sous toutes les formes, en tableaux sur le bois ou la toile, en peintures sur le vélin, en décors sur les voies publiques et sur les échafauds où l'on jouait les *mystères* ou les *histoires*, en peinture de statues et d'écussons de pierre, de bannières, d'étendards, de dais, etc. Les tableaux devaient être conservés : ils n'ont pas en effet été tous détruits, mais nous les retrouvons attribués aux Italiens ou aux Flamands, et, nous qui ne nous occupons que de Lyon, nous ajouterons que nombre de nos tableaux sont mis, pour ne citer que deux exemples, les uns au compte de l'école de Bourgogne, les autres au compte de l'école de Clouet. Nous n'avons rien de Chatard, d'Évrard et de Cellarier, des oubliés du quatorzième siècle, rien de Prevost et de Pierre de Paix qui travaillèrent avec Bourdichon, de Perréal qui fut un maître en grand renom et à coup sûr un producteur très-alerte, rien non plus de Corneille que Henri II a toujours retenu à son service, qui par trente années de séjour à Lyon est bien des nôtres et dont la célébrité et la fécondité ne sont pas douteuses.

Nous avons rappelé les noms de nos anciens peintres ; une besogne plus difficile s'impose, celle de retrouver la marque de leur main sur tant de panneaux dont la provenance est incertaine, et auxquels on a assigné négligemment une origine étrangère.

Au dix-septième siècle, le goût des ouvrages de peinture a été plus répandu à Lyon qu'au seizième. Un mouvement s'est produit alors avec une ardeur qu'on n'avait pas encore connue. Un nouvel hôtel de ville fut élevé, à l'ornementation duquel on imprima un grand caractère. Les églises et les chapelles des couvents furent décorées à profusion. Les peintres de portraits ne furent jamais plus occupés, et le luxe des tableaux ne fut plus rare dans les habitations privées.

Jamais Lyon ne vit passer plus de peintres français ou étrangers allant en Italie ou venant de ce pays, et tous ces artistes, français, flamands, allemands, italiens, qui avaient travaillé en Italie, eurent sur les artistes lyonnais une influence directe. Les Lyonnais prirent aussi l'habitude d'aller étudier à Rome, à Venise et à Florence. Ils n'appartiennent, nous l'avons dit, à aucune école; on n'observe chez aucun d'eux une individualité véritable. Toutefois nos peintres du dix-septième siècle ont un mérite propre que les enseignements tirés des maîtres et des œuvres anciennes de l'Italie ont singulièrement relevé. C'est en ce temps que les peintres lyonnais commencèrent à céder à l'attraction de la cour et de Paris, à venir exercer leur art dans cette ville; ces déplacements devaient continuer et devenir plus fréquents.

Malgré la plus grande activité qu'on a observée à Lyon au dix-septième siècle, les peintres étrangers y furent en petit nombre; c'étaient encore des Flamands, des Hollandais, des Italiens et des Allemands. Les seuls qui soient dignes d'un souvenir sont : trois Hollandais, Adrian et Ange van der Cabel, Jean Weenix; un Flamand, Pierre van Bloomen, d'Anvers, et deux Vénitiens, Antonio et Marco Sgerbelle.

La ville de Lyon a eu, dans ce siècle, ses peintres ordinaires officiels nommés par le Consulat : Horace Le Blanc, le 18 mai 1623; Germain Pantho, le 10 novembre 1636; Thomas Blanchet, le 11 octobre 1675; Pierre-Paul Sevin, le 8 janvier 1690; Paul Mignard, le 27 octobre 1690, et Henri Verdier, le 2 février 1693.

L'entrée solennelle de Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche en 1622 fut une des plus brillantes. Horace Le Blanc, né à Lyon, formé à l'école de Lanfranc (..1618- † 1637), « dressa les devis et desseins ...de toutes les peintures », et prit « soing sur tous les peintres qui y ont travaillé à ce qu'ils fissent leur devoir ». Ces

peintres étaient nombreux ; quatre d'entre eux étaient au premier rang, et firent de plus les *crayons* de tous « les triomphes de l'entrée du Roy et de la Reyne... pour servir aux tailles douces ». Ces quatre peintres sont : Jacques Maury (...1583- †1626), Jean II Perrissin (...1611-1626), César Gillio (...1621-1623) et Marco Sgerbelle (...1622-1627). Ce dernier peintre a exécuté, en 1627, un grand tableau des triomphes de Louis.

D'autres peintres ont travaillé pour le Consulat dans la première moitié du dix-septième siècle : Fleury Buron (...1640-1651), Guillaume Blancpignon (...1644-1651), Claude Challan dit Lagneau (...1648-1651), Antoine Viry (...1650-1652), etc.

Simon Maupin avait élevé le nouvel hôtel de ville, et, vers 1655, les travaux à l'intérieur amenèrent la formation d'un groupe de peintres décorateurs qui furent conduits pendant vingt-cinq ans avec autorité et avec vigueur. Germain Pantho (1602- †1675) aborda le premier cette tâche. Thomas Blanchet (1614 ou 1615- †1689), né à Paris, « venu récemment d'Italie », partagea avec Pantho la direction de cette vaste entreprise, et, de 1655 à 1679, au moins, en porta la plus grande partie du poids. Blanchet a été le véritable décorateur du monument : escaliers, plafonds, frises, panneaux grands et petits, tout fut couvert de peintures et de dorures. L'ornementation fut largement et intelligemment appliquée. Blanchet, architecte autant que peintre, avait une rare entente de la perspective et des effets d'ensemble ; il avait le génie de la composition, un dessin très-ferme et un chaud coloris. Il fut de l'Académie royale et fut peintre ordinaire du Roi. François Rambaud (...1647- †1675) fut un de ses meilleurs collaborateurs ; Rambaud dessina en 1651 les cartons des tapisseries destinées aux salles des séances du Consulat.

Les églises et les chapelles des couvents se remplirent peu à peu de tableaux. Nous citerons parmi ceux qui les ont signés : les Perrier (François, 1584- †1656, et Guillaume, 1617- †1656), Adrian d'Assier (1630-1654), Jacques Ruelle (...1672-1690), etc. En 1615, Jacques Maury peignit en vingt-six tableaux la vie de saint Dominique pour les Dominicains ; François Spierre, né à Nancy, travailla pour l'église Saint-Nizier.

Les peintres flamands ou hollandais s'arrêtaient à Lyon en revenant de l'Italie ; plusieurs d'entre eux se marièrent et se fixèrent

dans cette ville. Un courant assez vif s'établit favorable aux ouvrages d'art. Les sujets d'histoire et de religion, les paysages, les marines, les ornements, les portraits surtout, tous les genres furent traités par des maîtres renommés. Citer plusieurs artistes de ce temps, c'est montrer à la fois la diversité de leur style et le niveau auquel l'art s'éleva : François Perrier (1584- † 1656), que Le Brun appela un des premiers à l'Académie royale de peinture; les deux Stella, Jacques (1596- † 1657), premier peintre de Louis XIII, et son frère François (1603- † 1647), aussi peintre du Roi; Simon-Pierre de la Haye (1619- † de 1669 à 1676), peintre du Roi, arrière-petit-fils de Corneille; le paysagiste Adrian Van Der Cabel (1631- † 1675); son frère Ange (1645-1698), qui abjura la religion réformée à Lyon; Jean Weenix, peintre de paysages, d'animaux et de fleurs (1640- † 1719); Pierre van Bloomen dit Standaert (1657-1719), peintre d'histoire, de batailles et de fêtes; Joseph Vivien, le pastelliste, qui devint conseiller de l'Académie royale (1657-1735); Marc Chabry (1660- † 1727), peintre d'histoire qui acquit quelque célébrité comme sculpteur, etc.

Lyon a eu des peintres de portraits qui comptent parmi les premiers : Horace Le Blanc (...1610- † 1637), le plus habile à saisir la ressemblance de ses modèles; Paul Mignard (1639- † 1691), neveu et élève de Pierre Mignard; Henri Verdier (1655- † 1721); Hyacinthe Rigaud (1659- † 1743), qui a habité Lyon en 1679 et en 1680, et qui y était lié avec nos graveurs, les Audran et les Jacquemin. Germain Pantho a peint en 1654 un portrait de Louis XIV.

Plusieurs maîtres consacrèrent leurs pinceaux à la peinture d'ornement : c'est Jean Aubert (...1599-1629), Jacques Hébert (...1606-1617), Pierre-Paul Sevin (...1661-1693), Daniel Sarrabat (1666- † 1748), qui entra à l'Académie en 1703; Jean I^{er} Pillement (...1684-1702), etc. Martin Hendricy (1614-1662), de Liège, architecte, sculpteur et peintre, qui peupla Lyon de statues, a peint des écussons et des trophées à l'hôtel de ville.

La peinture fut cultivée avec succès dans plusieurs familles. Douze peintres du nom de de La Haye ont travaillé à Lyon, dont neuf au dix-septième siècle; ils descendaient de Corneille, le peintre de Henri II. Un d'eux, Simon-Pierre, fut peintre et valet de chambre de Louis XIV. Cinq Charmeton se firent connaître dans le même temps. Le premier, Georges (1623- † 1674), élève de Jacques Stella,

fut de ceux dont le pinceau rapide et hardi fut le plus occupé pour la décoration des fêtes de Versailles ; il entra à l'Académie royale. Nous connaissons cinq peintres du nom d'Audran, fils des graveurs Claude et Germain, nés à Lyon, tous les cinq peintres du Roi, et un d'eux, Claude, fils de Germain (1658- † 1734), ornemaniste élégant, fut renommé « pour les arabesques et les grotesques ». Enfin les Stella, issus de François, né à Malines, ont donné six maîtres, tous nés à Lyon, du plus ferme talent. Nous avons parlé de Jacques qui fut le plus célèbre, compositeur heureux qui traita avec grâce toute sorte de sujets. Nous devons signaler les filles et le fils de sa sœur Madeleine, mariée à un orfèvre, les Bouzonnet-Stella, peintres et graveurs, réputés surtout comme graveurs, Claudine Bouzonnet-Stella, l'aînée (1636- † 1696), la plus habile, avait une rare expérience du métier et une puissance d'exécution qui l'a faite l'égale des premiers graveurs.

D'autres peintres exercèrent l'art de la gravure. Après François Perrier et Adrian Van der Cabel, ce dernier aqua-fortiste plein de vigueur, il faut citer les Brunand : Antoine (...1624-1626), « maître graveur de portraictz en taille douce », dont les dessins à la plume étaient estimés, et Claudine (...1655-1668). Jacques Blanchard (1600- † 1638), peintre de portraits et de sujets religieux, excella dans la gravure à l'eau-forte ; François Spierre a gravé au burin.

On voit que, au dix-septième siècle, un grand mouvement s'est produit à Lyon dans l'art de la peinture, et c'est aussi dans ce siècle que les sculpteurs et les graveurs ont été les plus nombreux et de la plus haute valeur dans notre ville. C'est le siècle des Coustou, de Coyzevox et des Audran.

L'art de la peinture n'a pas eu au dix-huitième siècle le même éclat qu'au dix-septième ; le nombre des peintres a été moindre, leur individualité a été moins forte, leur style moins élevé et moins franc.

Il y a eu peu de grands travaux d'ornementation. Donat Nonnotte a été le plus employé aux décorations pour les fêtes publiques, et Joseph Audibert fut en renom pour les ouvrages de ce genre. Pendant tout ce siècle, des peintres d'histoire ou de portrait, de genre ou de paysage, se sont succédé à Lyon ; ces maîtres ont des

traits communs sans qu'on puisse les regarder comme formant une école particulière.

Nous n'avons eu que trois étrangers : deux Allemands, Jean Bock et Donat Miller ; un Suédois, Pierre Cogell (1734- † 1812), protégé par la reine Marie-Antoinette, qui devint peintre ordinaire de la ville et professeur à l'école de dessin.

La ville de Lyon a eu ses peintres officiels jusqu'à la Révolution. Voici quels furent ceux du dix-huitième siècle, avec la date de leur nomination : Joachim Verdier (7 novembre 1721), Charles Grandon (23 janvier 1749), Donat Nonnotte (24 décembre 1765), Alexis Grogard (29 octobre 1778) et Pierre Cogell (5 janvier 1779).

Une école publique de dessin dont l'idée première appartient à Blanchet et à Coyzevox, idée reprise en 1751 par l'abbé Antoine Lacroix et ensuite par Jean-Baptiste Oudry, chacun de ceux-ci ayant une inspiration différente, ne fut créée que quelques années plus tard, et reçut des développements successifs. Elle a compté parmi ses professeurs Donat Nonnotte, Villionne, Pierre Cogell, Antoine Berjon, Alexis Grogard, Pierre Revoil.

Il est difficile de faire le classement de nos artistes ; ils n'ont pas, en général, traité chacun un seul genre. Nous en signalerons une dizaine. Jean Revel (1684- † 1751), peintre d'histoire et de portrait, n'a acquis sa célébrité que dans le dessin de fabrique. Charles Grandon (1691- † 1762), le maître de Greuze, peignit le portrait, comme Ernou (...1720-1739), Joachim Verdier (...1721- † 1749), Pierre de Masso, Donat Nonnotte (1707- † 1785), qui prenait le titre de peintre du Roi. Adrien Manglard (1695- † 1760), le maître de Claude-Joseph Vernet, fut réputé pour ses marines. Laurent Cars (1699 ou 1700- † 1771) et Jean-Jacques de Boissieu (1736- † 1810) sont plus connus comme graveurs que comme peintres : le premier fut un des conseillers de l'Académie et le graveur attitré des peintres de son temps, entre autres de Watteau et de Chardin ; le second est un de nos plus charmants aquafortistes. Jean-Charles Frontier (1701- † 1753), peintre du Roi, maître de de Boissieu, Jacques-Irénée Grandon (1723- † 1763), dont la fille aînée épousa Grêtry, Louis-Jean Desprez (1740- † 1804), peintre de Gustave III de Suède, plein d'imagination et de hardiesse, Cogell et bien d'autres sont tout à fait oubliés, malgré les œuvres qu'ils ont laissées.

La famille des Pillement nous a donné plusieurs peintres, dont trois ont encore conservé de nos jours quelque célébrité. Paul Pillement (...1725-1732) fut un ornemaniste très-habile, et son fils Jean-Baptiste (1728- †1808), peintre du roi de Pologne et de la reine de France, est renommé par des dessins de paysages et de marines faits à la plume ou lavés à la sépia, d'un faire soigné, mais assez faible.

Le dessin et la peinture d'ornement faits en vue de la fabrication des étoffes de soie sont devenus, au milieu du dix-huitième siècle, un genre bien défini et ont pris une importance qui ne devait guère augmenter. Il s'est formé à Lyon une véritable école de dessinateurs, et Jean Revel en fut le premier maître et le premier inspirateur. On a dit de lui avec justice qu' « il a porté (les dessins pour la fabrique) au plus haut point de perfection ». Le souvenir n'est pas perdu de quatre ou cinq des peintres qui composèrent ces dessins au siècle dernier : Joseph Bourne (1740- †1808), Edme-Jean-Baptiste Douay (...1745-1748), Joseph-Gaspard Picard (1748-1818), Pierre-Toussaint Déchazelle (1752- †1833). Un d'eux a acquis encore plus de renom, c'est Philippe de La Salle (1723- †1804), auquel Louis XVI conféra des lettres de noblesse pour prix des services rendus aux manufactures de Lyon. Dessinateur fécond et élégant, coloriste d'un goût très-sûr, il a montré une rare habileté dans la construction et le montage des métiers, et il est resté dans la manufacture des soieries le plus ingénieux inventeur et le fabricant le plus accompli.

Vers la fin du dix-huitième siècle, un mouvement nouveau s'est produit. La réaction préparée par Vien et par David a ramené à l'étude de l'antiquité et à l'observation de la nature. Une dizaine de peintres, qui appartiennent à ce siècle par la date de leur naissance, ont donné dans la première moitié du siècle suivant la mesure de leur talent, talent souple et varié. Pierre-Toussaint Déchazelle (1752- †1833) et Antoine Berjon (1754- †1843) ont excellé, le second surtout, dans la peinture des fleurs. Michel Grobon (1770- †1853), paysagiste très-sincère, fut le meilleur peintre lyonnais du premier quart du dix-huitième siècle. On peut citer Fleury Épinat (1764- †1830) pour le paysage, Étienne Advissent (1767- †1831) pour les animaux, et Antoine Dubost (1769- †1825) pour les chevaux. Philippe-Auguste Hennequin (1762- †1833), peintre d'histoire au faire vigoureux, et Alexis Grogard (1751- †1840), des-

sinateur correct, précédèrent de peu d'années Pierre Revoil (1776-1842) et Fleury Richard (1777- † 1851), dont le fin pinceau a tracé tant de petits faits d'histoire.

Au milieu et dans la seconde partie du dix-neuvième siècle, les peintres lyonnais, préparés par de fortes études, s'ouvrant des voies différentes, les parcourant avec éclat, ont donné à leur ville natale pour les œuvres de peinture un renom qu'elle avait rarement, qu'elle n'avait peut-être même pas eu à ce degré précédemment. Un d'eux, M. Meissonnier, né à Lyon, y aurait seul suffi. Depuis Victor Orsel, Hippolyte Flandrin et Paul Chenavard, qui furent de grands penseurs et des maîtres dans la haute peinture, dans la peinture murale et religieuse, depuis Granet et Saint-Jean jusqu'à nos jours, plus de cinquante artistes, que Paris a attirés et qu'il a retenus pour la plupart, ont, comme peintres d'histoire ou de genre, de paysage ou de fleurs, fourni les preuves de talents inégaux sans doute, ayant toutefois chacun une originalité et une valeur qui donnent à plusieurs d'entre eux une place dans l'histoire de l'art de notre temps. Les talents ne sont pas seulement inégaux; ces maîtres sont très-divers, et leurs œuvres sont, pour ainsi dire, d'inspiration et de style contraires. Le groupement de ces peintres est cependant facile, quelle qu'ait été leur indépendance.

Les uns ont été ou sont des mystiques, des voyants par les yeux de l'esprit, des philosophes épris d'un idéal, des artistes sévères, toujours mesurés même dans leurs hardiesses, associant toujours la pensée à la forme. Les autres, et ceux-ci sont devenus légion, ont été ou sont des ardents, des passionnés pour le vrai, des observateurs de tous les traits de la nature, de ses réalités, étroits dans leur conception des œuvres de l'art, mais sachant bien quelle est la magie de la couleur et sachant aussi l'attrait qu'offre la sincérité même à l'excès.

L'art de l'enlumineur était assujéti à des règles et à des conditions tout autres que celles de l'art du peintre. Il fut d'abord un art italien, mais c'est en France, et surtout à Paris, qu'il fut exercé avec le plus d'originalité et de talent. Au quatorzième siècle, à partir du règne du roi Jean, cet art est arrivé chez nous à des raffinements charmants et à l'excellence. Dante regardait l'enluminure comme un art tout parisien.

Lyon a eu ses *illumineurs* de livres, à la fois écrivains et enlumineurs. Nous avons compté treize de ces maîtres dans la seconde moitié du quatorzième siècle, et vingt-sept enlumineurs ont travaillé à Lyon au quinzième siècle. Un d'eux était Écossais : Janin l'enlumineur. C'est ce Jean Hortart (...1412-1463) qui faisait en même temps œuvre de peintre, de verrier et de brodeur, et qui a conduit les grands travaux de peinture de la cathédrale. Quatre enlumineurs appartenaient à la famille des Bonté, d'origine florentine ; un enfin, Thierry (...1432-1458), était Flamand.

Les miniatures et les enluminures sur vélin, ouvrages de nos enlumineurs, sont trop peu nombreuses et ont trop peu d'importance, du moins celles que nous connaissons, pour qu'on puisse se former une idée nette du degré d'habileté des maîtres lyonnais.

Nous avons franchi aussi rapidement que nous l'avons pu cet espace de cinq siècles. Quoique des lacunes fréquentes dans les documents et notre propre impuissance à pénétrer partout et à tout découvrir ne nous aient pas permis de retrouver les noms de tous ceux qui, à Lyon, avec le plus de succès ou dans la condition la plus modeste, ont fait œuvre de peintre, de peintre artiste, nous avons constaté que près d'un millier de ces maîtres ont eu pendant ce temps leur pinceau occupé dans une seule ville. La ville de Lyon, dont les initiatives et les inventions ont été si heureuses dans tant de champs de travail, n'a cependant pas été, comme nous l'avons dit, un foyer ardent pour les entreprises de l'art. L'art y a eu une abondante floraison, sans que celle-ci ait été bien brillante.

Lyon était sur la route de l'Italie, à égale distance de Paris et de Rome. Presque tous les étrangers, ceux qui ont été ses hôtes d'un jour comme ceux qui sont devenus ses enfants, Italiens, Flamands ou Allemands, s'y sont arrêtés en allant en Italie ou en venant de ce pays. Les artistes français qui étaient allés se former au delà des Alpes ont également donné à Lyon les prémices du talent que l'Italie avait développé et mûri. Sans doute la cour de France et Paris ont attiré nombre de ces maîtres français ou étrangers, mais nous avons eu chez nous, à Lyon, au point de vue de l'art, comme un continuel courant d'influences diverses, et cela explique l'impersonnalité, l'éclectisme de nos artistes pendant un aussi long temps. Vraies pour les peintres, nos remarques s'appliquent aussi

aux sculpteurs et aux graveurs. Elle est singulière à plus d'un titre, cette culture à Lyon, tranquille et continue, de toutes les branches de l'art.

Ce que nous retenons de ces faits et de ce mouvement, c'est la merveilleuse préparation à laquelle a été soumis, presque à son insu, le peuple lyonnais, d'ailleurs bien doué, solide, attentif et patient. C'est la pénétration continue dans notre peuple des connaissances que l'art exige et des goûts qu'il inspire. A cela l'industrie, celle surtout qui confine à l'art, a gagné un essor et une vigueur rares.

La France offre d'autres exemples de la force qu'a acquise dans les entreprises si diverses de l'industrie une population familière avec les arts du dessin, cédant à l'attrait des œuvres de ces arts, et devant à cette habitude un tour d'esprit original. A Paris comme à Lyon, la population a puisé à cette source l'esprit créateur, la fécondité, la souplesse et le sentiment de l'élégance.

Il est possible que notre pays, à raison des difficultés qu'il n'est pas toujours maître d'écartier, présente, pour les manufactures, des conditions économiques relativement onéreuses, mais il y a dans notre peuple de telles aptitudes et de tels ressorts que de larges compensations nous sont assurées. Chez nous, l'art aidant, l'industrie ajoute sans cesse à sa propre force, la renouvelle, et garde sa grandeur; elle peut, tant elle s'est rendu familiers les enseignements de la science et de l'art, et tant elle s'y attache, s'accroître, s'affermir et s'élever encore.

PEINTRES.

QUATORZIÈME SIÈCLE.

1. GARNIER (...1306).

« Garnier lo peinturer. »

2. GUICHARD (...1340-1342¹).

1340. « Guichers li pinturers. »

¹ Ces deux dates indiquent la période pendant laquelle il est fait mention de chaque personnage dans les documents, du moins d'après les notes que nous avons prises. Quand la première date n'est pas précédée de deux points, cette date est l'année de la naissance; quand la seconde date est précédée d'une croix, cette date est l'année du décès.

3. ÉTIENNE I^{er} (..1342).

Étienne I^{er}, peintre (*pinturer*).

4. JACQUES I^{er} (..1342).

Jacques I^{er}, peintre (*pintrer*).

5. GEORGES I^{er} (..1348- † avant 1361).

Georges I^{er}, maître peintre, était à Lyon en 1348. Il est décédé dans cette ville et a été inhumé dans le cloître de l'église des Dominicains.

6. JEAN I^{er} (..1348- † de 1386 à 1388).

Jean I^{er}, maître peintre et verrier, a été marié et demeurait du côté du Royaume¹.

7. Jean I^{er} CANET (..1350- † de 1363 à 1365).

Jean I^{er} Canet, Caneut ou Canent, maître peintre, a été maître peintre de l'église Saint-Jean. Pierre de Sargues lui a succédé dans ces fonctions.

Canet demeurait du côté de l'Empire.

8. Jean I^{er} ÉVRART (..1358-1386).

Jean I^{er} Évrart ou Évrert, dit de Larche, peintre, demeurait du côté du Royaume.

Septembre 1380. « Item à Johan Evrert, peintre, pour peindre les armes qui sont sur la porta (de Bornue),...

iiij franz². »

9. Guillemín DE BESANÇON (..1360-1363).

On lit dans le rôle des tailles de 1363 : « Guillemín de Besançon qui peynt los liceaulx... »

Et ailleurs : « Guillemín de Besançon; pintres, ... xx florins iiij gr.³. »

10. Jean CHATARD (..1361).

Jean Chatard, peintre, bourgeois de Lyon, a fait son testament à Lyon, le 21 juin 1361. Il a été probablement élève de Georges I^{er}, dans le tombeau duquel il demanda à être inhumé.

Il fut marié et laissa un fils Jean.

Jean Chatard légua à son valet, Jean Canet, toutes ses peintures sur vélin et son matériel de peintre : « Item Johanni Caneti, famulo suo qui eidem servivit per longa tempora in arte pictorie, omnia pergamena sua depicta, vocata patrons, ad accipiendum exempla ad pingendum, una cum

¹ La ville de Lyon était située à cette époque sur les confins du Royaume (de France) et de l'Empire (d'Allemagne); les possessions de l'Empire de ce côté étaient en réalité nominales. La partie de Lyon située sur la rive gauche de la Saône, entre la Saône et le Rhône, était dite du côté de l'Empire (et, plus tard, du côté du Rhône ou du côté de Saint-Nizier).

² Archives de Lyon, CC 376.

³ Archives de Lyon, CC 59.

omni garnimento suo ad officium pictorie pertinente, tam pincellos quam alia garnimenta ad ipsum officium pertinentes ¹... »

11. Jean II CANET (..1361).

Jean II Canet, peintre, à été longtemps le valet du peintre Jean Chatard, qui lui légua en 1361 tout son matériel de peintre ².

12. Pierre DE SARGUES (..1362- † 1417).

Pierre de Sargues ou de Salgue, maître peintre, est appelé le plus souvent dans les chartreaux de l'impôt « maistre Pierre le peyntre », Pierre le peintre, le peintre de Saint-Jean. Il a été marié.

Il fut nommé peintre de l'église Saint-Jean, le 27 juin 1362 ³.

Pierre de Sargues travailla en 1389 aux décorations que la ville de Lyon fit faire lors de l'entrée de Charles VI.

Il demeurait du côté du Royaume.

Pierre de Sargues fit son testament à Lyon, le 13 juin 1407 ⁴, et mourut en 1417.

13. Nayme OGIER (..1363-1383).

Nayme, Nesme ou Nemo Ogier ou Oger, peintre, demeurait dans la rue Neuve.

14. Ennemond ÉVRART (..1363-1388).

Ennemond Évrart ou Éverret; peintre, demeurait dans la rue Neuve, du côté de l'Empire. Il est inscrit quelquefois sur les rôles des tailles sous le nom d'Ennemond le peintre.

15. Pierre DE LYON (..1368-1401).

Pierre de Lyon (de Lyons, de Lyon, de Lion, de Lihons ⁵), maître peintre, s'est établi à Cambrai. Il y a fait des travaux de peinture, tant à l'hôtel de ville qu'à la cathédrale, de 1368 à 1401.

1368-1369. « Payé à Pierre de Lihons pour peindre et armoier le cambre de la paix et pour peindre l'imaige du porge à or en tasque, xxv liv. x s. »

¹ Archives du Rhône, *Testamenta*, vol. IX, f° 1 v°. (Voir M. C. GUIGUE et G. GUIGUE, *Bibliothèque historique du Lyonnais*, t. I, 1886, p. 137 à 141.)

² M. Guigue, qui a publié le testament de Jean Chatard, a lu Cavet. Nous avons adopté la forme Canet, attendu qu'un maître peintre de ce nom (Jean I) travaillait à Lyon à cette époque.

³ Archives du Rhône, *Actes capitulaires*, vol. II, f° 11 r°.

⁴ Archives du Rhône, *Testamenta*, vol. XIII, f° 72 et 73. Ce testament a été publié par MM. GUIGUE (*Bibliothèque historique du Lyonnais*, n° 4, 1887, p. 302 à 307).

⁵ Le nom est écrit Pierre de Lyon, de Lyons, de Lion, de Lihons. Il est possible que ce peintre soit originaire de notre Lyon; mais, d'après la forme Lihons, on peut supposer que ce personnage était originaire, soit de Lihons ou Lions en Normandie, soit de Lihons en Picardie.

1389. « Mag^e Petro le pointre pour ij patrons de ij draps d'or, iij s. »

16. GEORGES II (1375- † avant 1388).

Georges II, maître peintre, a été marié.

17. PIÈTRE (..1377).

Piètre, « pointre d'Ytallye ».

18. GUILLOTON (..1377-1388).

Guillotou, peintre, demeurait du côté du Royaume.

19. Pierre SAQUEREL (..1378-1445).

Pierre Saquerel, maître peintre et verrier, est désigné sous les noms suivants : « Maistre Perrinet, maistre Pernet, meistre Pierre ou Péronnet le verrier, maistre Péronnet le peintre, Perrinet ou Péronnet Saquerel. » Le nom est écrit aussi Saqueret, Sacarel et même Sucrier, Sucrier est la traduction du nom latinisé *Sacarellus*.

Pierre Saquerel a été le maître verrier de l'église Saint-Jean et de l'église Saint-Étienne pendant soixante-deux ans. Il remplaça, en juin 1378, en cette qualité, Henri de Nivelles, et, après la mort de celui-ci, fut nommé à cette charge le 27 mai 1400¹. Il se démit de ses fonctions, le 30 mars 1440, en faveur de Laurent Girardin.

Pierre Saquerel demeurait, en 1422, dans la rue Saint-Georges, du côté du Royaume.

20. Jean ÉMERI (..1381-1383).

Jean Émeri ou Émeré, peintre.

Il est possible que ce peintre soit le même que Jean I^{er} Évrart; toutefois, dans les rôles de 1381 et de 1383, le nom est écrit Émeri et Émeré.

21. Jean CÉLARIER (..1382- † 1451).

Le nom est écrit le plus souvent Cellarier, mais on le trouve aussi avec la forme Célarier, Cellerier, Célerier ou Salarie.

Jean Célarier, maître peintre et verrier, a fait différents travaux pour la ville de Lyon.

1396. « Item. Doux frans et doze soulz parisis quj bailla à Jehan Célarier, pointre, pour le cendal et franges de soie et pour la fasson de la bandière que l'on fit faire ès armes de la ville, le premier jour de may l'an iij^{xx} et quinze, quant nos seigneurs de France vindrent à Lyon pour aler Avignon pour le fait de la union de l'esglise². »

1434. « ...v frans et demy deuz à Jehan Cellarier pour plusieurs peinture qu'il fit tant sus le pont de Ron que ailleurs, environ le moys de juin dernier passé que le Roy nostre sire (Charles VII) vint en ceste ville³. »

¹ Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. V, f^o 186.

² Archives de Lyon, CC 38³, f^o 27 r^o.

³ Archives de Lyon, BB 3, f^o 32 v^o.

Jean Célarier demeurait dans la rue Mercière, « du côté de l'Empire » ; il avait un jardin situé « en la rue de Bellecourt, derrière les Prescheurs ».

Il décéda en Lyon en 1451.

22. REGNAULT I^{er} (..1385).

Regnault ou Regnaut I^{er}, peintre, demeurait du côté du Royaume.

23. REGNAULT II (..1385-1388).

Regnault II, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

Il y avait, à Lyon, en 1385, deux peintres de ce nom, demeurant, l'un du côté du Royaume, l'autre du côté de l'Empire. Il n'est cependant pas impossible que le même Regnault ait été inscrit sur les rôles de l'impôt dans deux quartiers différents ; nous connaissons des exemples de ce fait.

24. Jean MANGIN (..1385- † 1454).

Le nom de ce peintre est écrit de plusieurs façons : Mangin, Mengin, Mongin, Maugin, Mogin et Magnin.

Jean Mangin a épousé Catherine, dont il a eu un fils. Il demeurait du côté du Royaume.

Il est mort en 1454, âgé de plus de quatre-vingt-dix ans, à moins qu'il n'y ait eu, dans le même temps, deux peintres portant les mêmes nom et prénom, et habitant le même quartier.

25. ÉTIENNE II (..1385-1388).

Étienne II, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

26. Étienne I^{er} SARSAY (..1386-1429).

Étienne I^{er} ou Tiéwent Sarsay ou Salsay, peintre et *ymageur*, est inscrit souvent sur les rôles sous le nom de « Estienne le peintre ».

Il a été marié, et a eu un fils, André, qui fut aussi peintre. Il demeurait du côté du Royaume.

27. Jean II ÉVRART (..1386- † de 1439 à 1443).

Jean II Évrart ou Évvert, dit de Larche, peintre, a travaillé aux décorations qui furent faites sur différents points de la ville de Lyon, pour l'entrée de Charles VI, en 1389.

Voici la mention d'un autre ouvrage du même genre, fait à l'occasion d'un autre voyage du Roi :

« A Jehan Evret, paintre, iij escus pour les armes faites à la première porte du pont du Rone pour la revenue du Roy ¹. »

Jean II Évrart a été marié.

Il habitait, en 1388, une maison sur le pont de la Saône, dans laquelle était son atelier.

Il est mort de 1439 à 1443.

28. François DE MONTPANCIER (..1388).

¹ Archives de Lyon, CC 384, 1390-1400.

François de Montpancier, peintre.

29. JACQUES II (..1388-1392).

Jacques II, peintre.

30. ANDRÉ I^{er} (..1390-1392).

André I^{er} (Andry), peintre.

31. Jean ÉMAR (..1391).

Jean Émar, peintre ¹.

32. Mogin BENOYT (..1398-1406).

Mogin Benoyt, peintre.

33. Jean DE LA ROCHE (..1398-1406).

Jean de La Roche, peintre, est peut-être le même qui travaillait à Lyon, de 1418 à 1429.

34. Jean BARO (..1398- † en 1413 ou en 1414).

Jean Baro, peintre, demeurait dans la rue de la Grenette. Il est mort dans la misère, en 1413 ou en 1414.

On trouvera plus loin un Jean Bart, peintre, qui ne peut pas être le même que celui dont il s'agit ici; Jean Baro était mort avant 1415, et Jean Bart vivait encore en 1418.

35. Ogier GONIN (..1399- † en 1413 ou en 1414).

Ogier Gonin, peintre.

36. Huguenin GONIN (1399- † en 1420 ou en 1421).

Huguenin Gonin, peintre, est rarement désigné sous ce nom. Il est appelé le plus souvent Hugonin Gonin dit le Gros, le gros Gonin, le gros Hugonin, Hugonin le gros. Il a été marié.

Il a peint, en 1419, « trois panonceaux sur cendal tercelin, au mot et devise de mondiet seigneur (le Dauphin), ...et deux lances à la devise de mondiet seigneur ».

QUINZIÈME SIÈCLE

37. Janin SUREAU (..1402-1407).

Janin Sureau, peintre et verrier.

38. Gilles CAMPIN (..1408-1410).

Gilles Campin, peintre flamand.

39. Jean REV (..1408-1423).

Jean Rey ou Roy, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

¹ Cité dans une pièce de 1391 (*Bibliothèque historique du Lyonnais*, n° 4, 1887).

² Archives nationales, KK 53, f° 20 v°. Gonin porte dans ce compte le nom de Hugne Huguenin.

40. PIERRE II (..1410-1412).

Pierre II ou Piètre, maître peintre, succéda à Pierre de Sargues, en qualité de maître peintre de l'église Saint-Jean.

41. Regnier GAUTIER (..1410- † 1420).

Regnier ou Reynier Gautier, maître peintre, est appelé souvent Regnier le peintre. Il épousa Ponette ou Péronette.

Il demeurait, en 1416, dans la rue Tramassac, et en 1419 dans la rue Notre-Dame du Palais, près de l'église Saint-Jean, du côté du Royaume.

Il est décédé en 1420.

42. Étienne RONZI (..1410-1432).

Il est difficile de dire quel est le nom de ce peintre; ce nom est écrit Ronzi, Rongy, Ronge, et l'on peut lire Rouzi, Rougy ou Rouge.

Étienne ou Tiénet Ronzi, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

43. Jean HORTART (..1412-1465).

Jean ou Janin Hortart, dit d'Ecosse, était maître peintre, enlumineur, verrier et brodeur. Il est désigné dans les comptes et les chartreaux sous les noms de « Janin l'enlumineur, Jehan d'Escosse, maistre Jehan l'enlumineur, maistre Janin le peintre ». Il était Écossais.

Il fut nommé, le 30 décembre 1412, maître peintre de l'église Saint-Jean¹. Il peignit le chœur de cette église en 1420².

Jean Hortart demeurait, en 1421, dans la rue Notre-Dame du Palais, du côté du Royaume.

44. Jean BART (..1416-1418).

Jean Bart, peintre, demeurait dans la charrière des Hébergeries, du côté de l'Empire.

45. Henri I^{er} DONZEL (..1418-1420).

Henri I^{er} Donzel, peintre.

46. AUBERT I^{er} (..1418- † 1428).

Aubert I^{er} ou Audebert, peintre, a été marié, et demeurait dans la rue Saint-Alban, du côté du Royaume.

Il est mort en 1428.

47. Jean I^{er} ROCHE (..1418-1429).

Jean I^{er} Roche, peintre, demeurait dans la rue Vendant, du côté de l'Empire.

48. ABRAHAM (..1418- † 1453).

Le nom, ou plutôt le prénom, de ce peintre est écrit Habraam, Habram, Abram, Alebram et Alebrant. Le nom de famille nous est inconnu.

¹ Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XI, f° 73 r°.

² Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XI, f° 88 r°.

Abraham était Allemand.

« Alebrant d'Alemaigne, peyntre. »

Il a été marié et est décédé en 1453.

49. Abraham DE NIMÈGUE (..1422-1439).

Abraham ou Habraam de Nimègue, appelé aussi Habraam le peintre, a été marié.

50. LAURENT (..1429-1439).

Laurent ou Lorent, peintre et *ymageur*, demeurait du côté du Royaume.

51. Janin BENOIST (..1429-1440).

Janin Benoist, peintre, a été marié.

52. Pierre I^{er} ÉVRART (..1432- † en 1455 ou en 1456).

Pierre I^{er} Évrart ou Évrert, peintre, a été marié.

Il demeurait en 1446 dans la rue de la Chapuiserie, du côté de l'Empire.

Il est mort en 1455 ou en 1456.

53. Jean BASTYN (..1435-1440).

Jean Bastin ou Bastyn, peintre.

Il est possible que ce peintre, qui était à Lyon de 1435 à 1440, soit le Jean Bastyn, d'Anvers, qui fut marié à Catherine Van Westen et qu'on suit jusqu'en 1463¹.

54. Laurent GIRARDIN (..1438- † 1478).

Laurent Girardin ou Girerdin, maître peintre et verrier, fut nommé peintre verrier de l'église Saint-Jean le 30 mars 1440. Il est mort en 1478.

55. Girardin BLIC (..1440-1483).

Girardin ou Girerdin Blic, Blich ou Blihe, appelé ordinairement Girerdin le verrier, peintre et verrier, frère de Rogier.

56. Rogier BLIC (..1442-1447).

Rogier Blic ou Blich, appelé souvent Rogier le peintre ou Rogier le verrier, peintre et verrier, frère de Girardin.

57. PIERRE III (..1442-1464).

Pierre III, peintre, habitait du côté de l'Empire.

58. André SARSAY (1443- † de 1453 à 1456).

André Sarsay, peintre, fils d'Étienne. Il est mort de 1453 à 1456.

59. GILLEQUIN I (..1444-1448).

Gillequin I, peintre, était Flamand.

60. Jean I CARRA (..1444-1459).

Jean I Carra ou Carré, peintre.

61. JEAN II (..1445-1459).

¹ Voir *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, t. I, p. 3.

Jean II, peintre, demeurait en 1458 dans la rue Saint-Georges.

62. Guillaume DE BRUGES (..1446-1448).

Guillaume de Bruges, peintre, Flamand.

63. Jean DE JUYS (..1446- † de 1477 à 1479).

Jean de Juys ou de Juyl, maître peintre et verrier, a fait pour la ville de Lyon des ouvrages de peinture de toute sorte : écussons, bannières, dais, peintures de décor, etc. Il a peint sur verre¹.

(7 juin 1463.) « Les consulz de la ville de Lion...

« Ont fait venir parletz à eulx audict ostel Estienne Du Puy, Janin l'enlumineur (Jean Hortart dit d'Écosse) et Jehan de Juys pour adviser quelles istoyres l'on devra juyer à la venue du Roy (Louis XI), lesqueulx leur ont respondu qu'ils adviseroient sur ce et puis leurs feront response une foys de cy à jeudy prouchain venant. »

Louis XI ne vint pas cette fois à Lyon, mais Jean de Juys et Jean Hortart firent des *pourtraicts* pour les « personnaiges et istoyres » du mystère *Modus et Ratio*, qui aurait été joué devant le Roi².

64. Pierre AYNART (..1447).

Pierre Aynart, peintre.

65. Jean HENNECAULT (..1447-1453).

Jean Hennecault, peintre, de Tournai.

66. Pierre OIJARD (..1449- † de 1455 à 1458).

Pierre Oujard, peintre.

67. BERTHO (..1455?).

Bertho, peintre, de Florence, était établi à Lyon et y est décédé. Filarète fait mention de ce maître dans son traité d'architecture achevé en 1464.

68. Nicolas ROBERT (..1455-1460).

Nicolas Robert, peintre, quitta Lyon en 1460.

69. Antoine LE MARÉCHAL (..1458-1463).

Antoine Le Maréchal ou Maréchal, peintre et « faiseur d'ymages », demeurait du côté du Royaume.

70. Étienne DU PUY (..1459-1464).

Étienne Du Puy, peintre.

71. Nicolas LE COUTRE (..1462-1464).

Nicolas Le Coutre, peintre.

72. Pierre DE LAN (1463-1471).

Pierre de Lan ou de Lent, peintre et *cartier*.

73. PIERRE IV (..1465-1469).

¹ Voir notre notice de Jean de Juys, dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 2^e série, t. I, 1879, p. 200 à 203.

² Archives de Lyon, BB 7, fo³⁴⁴ v^o, fo³⁴⁶ et 347.

Pierre IV, peintre.

74. Pierre II ÉVRART (..1470-1472).

Pierre II Évrart, dit de Larche, peintre, habitait du côté de l'Empire.

75. Jean PREVOST (..1470-1503).

Jean Prevost, maître peintre et verrier, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers de Lyon.

Il est désigné assez souvent, dans les comptes du temps, sous les noms de « maistre Jehan, magister Johannes, maistre Jehan le peintre, maistre Jehan le verrier ».

Il épousa la fille de Laurent Girardin, maître peintre et verrier.

Le consulat de Lyon confia, en 1476, à Prevost la conduite de la partie décorative des travaux qui furent faits pour l'entrée de Louis XI; Prevost fit de sa main une partie des peintures. Lors de la première entrée de Charles VIII à Lyon, le 7 mars 1489 (1490), Jean Perréal fut chargé d'en diriger les préparatifs; Jean Prevost lui fut adjoint et tint même un compte de dépenses séparé. Il fit pour la ville d'autres travaux : écussons, dais, *hystoires*, etc.

Jean Prevost avait travaillé à l'église Saint-Jean comme peintre et comme verrier, sous les ordres de Laurent Girardin. Quand l'âge avancé de celui-ci ne lui permit plus de remplir les fonctions de sa charge, Prevost fut nommé, le 25 septembre 1471, maître verrier et maître peintre de l'église, sur la présentation et la recommandation de Laurent Girardin¹.

Prevost fut employé par Charles VIII en 1494; il aida Jean Bourdichon, peintre du Roi, à peindre des fleurs de lys d'or sur les bannières de la nef ordonnée pour le port de la personne de monseigneur d'Orléans, lieutenant général du Roy en l'armée qu'il envoya au recouvrement du royaume de Naples².

Il signait *Jehan Prevost*, et dessinait sur la lettre J le profil d'une tête d'homme.

Il demeurait à Lyon dans la rue des Changes, du côté du Royaume³.

76. Henri II DONZEL (..1471).

Henri II Donzel, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

¹ Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XXIV, f^{os} 106 et 107.

² Archives nationales, KK 333.

³ Voir notre notice de Jean Prevost dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 2^e série, t. III, 1882, p. 53 à 59. — M. Alfred Michiels a regardé Jean Prevost comme étant Flamand, et l'a signalé comme ayant été reçu franc maître à Anvers en 1493 (*l'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, 1877, p. 203). Nous avons trouvé en effet un Jan Provoost reçu en 1493 à la gilde de Saint-Luc d'Anvers (*De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, t. I, p. 46); mais on ne sait rien sur ce Jan Provoost.

77. JEAN III (1471-1494).

Jean III, peintre, a travaillé en 1494 pour l'entrée de Charles VIII et d'Anne de Bretagne.

78. LOUIS I (..1472-1493).

Louis I^{er}, peintre.

79. Jean Blic (..1472- † de 1507 à 1511).

Jean Blic, Blich ou Blihe, maître peintre et verrier, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers.

Il a épousé Ennemonde Offroye.

Il demeurait dans la rue Mercière.

Il est mort de 1507 à 1511.

80. Jean Du Puy (..1473- † 1481).

Jean Du Puy, peintre, a fait quelques peintures pour la ville; il a peint, entre autres, des écussons et des *penonciaux*.

Il demeurait dans la rue Vendant, et est mort en 1481.

81. Philippe Besson (..1473- † en 1515 ou en 1516).

Philippe Besson, maître peintre et verrier, est désigné le plus souvent par son prénom : Philippe ou Philippot le peintre ou le verrier. Il est inscrit au chartreau de 1473 avec la qualification de *novus*.

Il a été marié et a eu trois filles.

Il a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers.

Il a travaillé, en 1490, pour l'entrée de Charles VIII, et, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

Philippe Besson demeurait en 1475 dans la rue de Bourgneuf; il est décédé en 1515 ou en 1516.

82. ANDRÉ II (..1474-1494).

André II ou Andry, peintre, a travaillé, en 1476, pour l'entrée de Louis XI, et, en 1494, pour l'entrée de Charles VIII.

1476. « ...Pour avoyr payn les toyles et autres mistères faiz au eschafaut de la porte dorée... ij liv. v s. t. »

83. Sebastiano SERLIO, ou Sébastien de Bologne, architecte et peintre ordinaire de François I^{er}.

Il a dirigé à Lyon, en 1552, le travail des décorations pour l'entrée du cardinal de Tournon :

« Fst passé mandement à messire Sebastiano Bolonyesi Ytallien ingénieux de la somme de douze escuz au soleil, de laquelle luy a esté fait don et présent en faveur des vaccations par luy faictes pour l'entrée de

¹ M. Léon Charvet a donné, en 1869, une notice de Sebastiano Serlio (116 pages grand in-8°).

monseigneur le révérendissime cardinal de Tournon, archevesque de ceste ville, à son premier et joyeux advènement en ladictte ville¹. »

84. Pierre DE PAIX (..1479-1503).

Pierre de Paix, dit d'Aubenas, maître peintre et verrier, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers de Lyon.

Il est désigné, dans les rôles des tailles, le plus souvent sous le nom de *maître Pierre Dobenas* ou *Daubenas*, et quelquefois sous celui de *maître Pierre*. Il signait *Pierre de Paix, dit de Aubenas* (avec un parafe entre

(Février 1501.)

les lignes duquel on voit une tête de face et une autre tête de profil).

Pierre de Paix a fait, pour la ville et les églises de Lyon, de 1485 à 1503, des travaux très-divers et dont quelques-uns ont été importants. Il a été maître peintre et verrier de l'église Saint-Jean; il avait succédé dans cette charge à Jean Prevost en 1498.

Il a fait, en 1494, avec Jean Bourdichon et Jean Prevost, des peintures « sur les estandars, bannières, banneroles et autres paremens » de la nef que montait le duc d'Orléans.

Il demeurait, du côté de l'Empire, dans l'ilot de maisons qui était situé « depuis la maison de l'Ange tirant par la rue Vendrant². »

85. Dominique DU JARDIN (..1480-1499).

Dominique Du Jardin, maître peintre et verrier, appelé le plus souvent Dominique le peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

Il a habité « en Bourgneuf ».

86. Les compagnons de Jean du Puy (..1482-1484).

Le peintre Jean Du Puy est mort en 1481; il avait eu sous ses ordres plusieurs *compagnons* qui ont travaillé sous le nom ci-dessus, de 1482 à 1484, pour terminer les ouvrages que leur maître avait entrepris de faire.

87. Jean PERRÉAL (..1482-1528).

Jean Perréal, dit de Paris, maître peintre, a été peintre ordinaire et valet de chambre de Charles VIII, d'Anne de Bretagne, de Louis XII et de François I^{er}. Il a suivi Louis XII dans son expédition en Italie.

¹ Archives de Lyon, BB 74. Délibération du Consulat du 24 novembre 1552.

² Voir notre notice de Pierre de Paix, dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 2^e série, t. I, p. 204 à 209.

Il a été fréquemment employé par le Consulat de Lyon, et a dirigé les travaux des décorations pour les « mistères, moralitez, hystoires et autres joyeusetes joyeuses, plaisans et honnestes », lors des entrées à Lyon de Charles VIII, d'Anne de Bretagne, du duc de Valentinois, de Louis XII, de l'archiduc Philippe le Beau, comte de Flandre, de François de Rohan, archevêque de Lyon, du duc d'Urbin, etc.

Parmi les ouvrages qu'il fit pour la Cour de France, nous citerons « les faintes et remembrances faictes près du vif à la face » d'Anne de Bretagne et de Louis XII, qui furent exposées lors de leurs funérailles¹.

Jean de Paris composa les dessins et dirigea l'exécution du tombeau de François II, duc de Bretagne, et de Marguerite de Foix, son épouse, et l'on connaît la part qu'il a prise à la composition des plans du couvent, de l'église et des tombeaux de Brou².

La vie et les travaux de Jean Perréal ont été l'objet de recherches, d'études et de publications assez nombreuses³. Nous n'avons donc pas à nous y arrêter.

Parmi les charges qui furent conférées à Perréal, il en est une qu'il reçut et à laquelle il renonça dans des conditions singulières et restées inconnues. Un jour, en 1523, à l'hôtel commun de la ville, « monsieur le contreroolleur Jehan de Paris... a mys en termes que le Roy nostre sire estant dernièrement en ceste ville luy ordonna qu'il prist garde et l'ueil au fait des murailles et closture des places et forteresses et chasteaux du pays de Lyonnois Fourestz et Beaujolloyz et Dombes, et de puis luy a ledit s^e envoyé lettres patentes⁴ ». Le Consulat de Lyon « prit très à plaisir » que Perréal remplît cet office, mais « non comme officier à ce deputé ». En fait, Jean de Paris renonça, en mars 1524, à se prévaloir de cette commission de « commissaire général et maistre des euvres sur le

¹ Le marquis Léon de Laborde a signalé plusieurs des travaux de Perréal pour la cour, dans la *Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, 1850, p. 182 à 191.

² Marguerite d'Autriche fait, dans un mandement de 1511, la mention suivante des plans et des dessins de Perréal : « Les pourtraicts des sépultures de Brou faites de la main de Jehan Perréal sont bons, en toute perfection, et nous ont singulièrement pleu tant sont fondez en art et raison. »

³ Voir le livre de M. E. L. G. CHARVET, intitulé : *Jean Perréal, Clément Trié et Édouard Grand*, publié en 1874; le mémoire de M. ROLLE, intitulé : *Documents sur les travaux de Jean de Paris pour la ville de Lyon*, publié dans les *Archives de l'art français*, 2^e série, t. 1^{er}, 1861, p. 15 à 142; *l'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, par Alfred MICHIELS, 1877, p. 188 à 210, 267 à 273; *l'Essai biographique sur Jehan Perréal, dit Jehan de Paris*, par C. J. DUFAY, 1864.

⁴ Ces lettres patentes ont été données à Lyon, le 2 novembre 1523 (Archives de la ville de Lyon, EE).

fait desdictes réparacions, fortificacions et emparemens desdictes villes et places¹ ».

Perréal a été marié, et a eu un fils et une fille.

Il signait ordinairement *J d Paris*, et faisait suivre son nom de sa



(1492.)

marque : trois anneaux entrelacés. Des mémoires et des notes écrits de sa main portent cette marque pour signature; des lettres de lui sont signées *Jehan Perreal de Paris*.

Perréal demeurait : en 1493, dans la rue Buisson; en 1503, dans la rue de l'Archidiacre; en 1517, dans la rue Thomassin.

Il est mort en 1528 ou en 1529.

88. Les sœurs de Claude PERRÉAL.

Les sœurs de Claude Perréal, de Lyon², étaient peintres; nous ne les connaissons que par des vers de Marot écrits à l'occasion de la mort de Perréal :

- Et vous ses sœurs, dont maint beau tableau sort,
- Peindre vous fault pleurantes son gref sort
- Près de la tombe en laquelle on l'inhume
- En grant regret. •

89. Jean DES HAYES (1483- † 1572).

Jean des Hayes, maître peintre, est né en Provence en 1483. Il s'est établi à Lyon et a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

Il était de la religion réformée, et fut tué à la Saint-Barthélemy en 1572.

90. Jean GAGNÈRES (..1486-1491).

Jean Gagnères, peintre et *ymagier*.

91. Jean DU MONT (..1487-1489).

Jean Du Mont, peintre, a peint des écussons pour la ville en 1488.

¹ M. Guigue, qui nous avait communiqué ces pièces si curieuses, les a publiées dans la *Bibliothèque historique du Lyonnais*, t. I, 1886, p. 60 à 63.

² Clément Marot a dédié un rondeau « aux amys et sœurs de feu Claude Perréal, Lyonnais ». Marot a voulu sans doute parler de Jean Perréal.

92. JACQUES III (..1488-1490).

Jacques III le Catalan ou le Catellan, peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

93. Jean DE BOURGES (..1489-1491).

Jean de Bourges, peintre et tailleur d'images, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

94. Léonard COMBREN (..1487-1500).

Léonard Combren, peintre, était appelé le plus souvent Léonard le peintre. Il a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII, et en 1500 pour l'entrée d'Anne de Bretagne.

95. JACQUES IV (..1490).

Jacques IV, peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

96. MATHIAS (..1490).

Mathias, peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

97. Gillet TAILLEMANT (..1490).

Gillet Taillemant, peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

98. Jean DE VIENNE (..1490-1492).

Jean de Vienne, peintre et tailleur d'images, était de Vienne en Dauphiné. Il a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

99. Jean TIBAUT (..1490-1492).

Jean Tibault, maître peintre, était « natif de Bale en Allemagne ».

100. ALEXIS (..1490-1496).

Alexis, peintre et *mouleur*.

« Plus, païé (par Jean Perréal) à Alexis, peintre, qui a mosté et basti les seraines (sirènes) et fait les nuez et aultres choses... » (Entrée d'Anne de Bretagne en 1494.)

Cet Alexis a été, dans les travaux de l'entrée de la reine Anne, un collaborateur très-actif de Perréal; celui-ci lui a fait faire « les patrons des ystoires... comme je luy ay devisé », dit-il dans son mémoire¹.

101. Jacques DE LA FOREST (..1490-1499).

Jacques de La Forest ou Forest, maître peintre, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers de Lyon.

Il a travaillé en 1494 pour l'entrée de Charles VIII et en 1499 pour l'entrée de Louis XII.

Il demeurait dans la rue Tramassac.

102. Roboam DE MASLES (..1490- † 1499).

Roboam de Masles, peintre, était toujours désigné sous le nom de Roboam le peintre. Il est décédé en 1499.

¹ Archives de Lyon, CC 527.

103. Jean I BONTÉ (..1490-1516).

Jean I Bonté, peintre, était de Florence.

Il a travaillé pour les entrées de 1490, de 1494, de 1500 et de 1516.

Il a peint, en 1515, en couleur d'acier et d'argent, six écussons de pierre aux armes de la ville de Lyon, sculptés par Jean de Saint-Priest, et posés aux piliers de la chapelle du Saint-Esprit du pont du Rhône.

104. Guillaume BRANDET (..1490-1517).

Guillaume Brandet, peintre et verrier, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

105. Gaspard PLACE (..1490-1535).

Gaspard Place, maître peintre, a travaillé, en 1490, pour l'entrée de Charles VIII, et, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

106. HUMBERT (..1491-1494).

Humbert ou Umber, peintre.

107. Gautier DE CRANE (..1591 † de 1508 à 1511).

Gautier ou Gauchier de Crane, maître peintre, a été marié; il a eu deux fils : Daniel et Jean. Il était d'abord appelé « Gautier le Crane » ; le nom de de Crane a prévalu ensuite. Il était communément désigné sous le nom de « maistre Gautier (ou Gaulchier) le peintre ».

Il a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers de Lyon.

Il demeurait en 1493 dans la « rue tirant de Saint-Anthoine à Nostre-Dame de Confort ».

108. Pierre II BONTÉ (..1491- † 1515).

Pierre II Bonté ou Bontet, maître peintre, était Florentin ou d'origine florentine.

Il a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers.

Il a été marié et a eu une fille.

Guillaume Ramèse, qui lui a dédié son commentaire du poème *De nuptiis* de Richard, a dit de lui qu'il était *in artibus apprime doctus*.

Bonté a travaillé pour la ville de Lyon. Il a été au service du cardinal d'Amboise; il fit, entre autres ouvrages, au château de Gaillon, en 1509, le « patron de la broderie » d'une « chambre de velours vert »¹.

Il « a besoigné à paindre les abillemens, armes et devises qu'il a faillu faire pour ladicté entrée » (l'entrée de l'archiduc à Lyon, en mars 1503).

Bonté est mort en 1516.

109. Richard TERRÉ (..1492-1494).

Richard Terré était peintre.

¹ Ce velours avait été « fait à Mylan et à Tours ».

« A Richard Terré, pour ses poynes d'avoir fait les patrons pour le drap d'argent qu'on vouloit faire pour mettre au paille (dais) de la Royne ¹. »

110. GILLEQUIN II (..1492-1501).

Gillequin II, peintre, Flamand.

111. François DE ROCHEFORT (..1492-1502).

François de Rochefort ou Rochefort, appelé aussi François le peintre, était maître peintre et tailleur d'images ou plutôt modeleur. Il était surtout peintre, et fut un des signataires des statuts des peintres.

Il signait *François de Rochefort*, et dessinait à la suite de son nom deux têtes ou une tête de biche.

Lors de la dernière entrée de Charles VIII, il était « maistre des peinctres es ystoires et joyusetés faites pour ceste entrée ».

Il a travaillé aux décorations des entrées de Louis XI, de Louis XII et d'Anne de Bretagne, du cardinal d'Amboise, légat en France, de « madame de Candalle, royne de Hongrie ».

« A maistre François Rochefort peintre pour avoir servy en l'art de peinture neccessaire ausdicts mistères luy et ses gens et avoir fourny or et couleurs, aussi avoir inventé et mis en ordre partie desdicts mistères. » (Entrée du cardinal d'Amboise, légat en France, novembre 1501 ².)

« A François de Rochefort peintre... pour la vaccacion et service qu'a fait icelluy... tant en l'art de peinture comme en autres choses. » (Entrée de madame de Candalle, juin 1502 ³.)

112. GILLET (..1492-1503).

Gillet, peintre, demeurait dans la rue de Confort.

113. Jean DE HOLLANDE (..1492-1507).

Jean de Hollande, peintre, Flamand, demeurait dans la rue Mercière.

114. Mathieu I CHEVRIER (1492-1555).

Mathieu I Chevrier, maître peintre, est né vers 1492. Il a épousé Françoise Jaquemet, et a eu d'elle deux fils, Michel et Hugues.

Artiste habile dans les travaux de décoration, il a été employé par le

(1533.)

¹ Archives de Lyon, CC 526, 20 juin 1494.

² Archives de Lyon, CC 551.

³ Archives de Lyon, CC.

Consulat de Lyon, de 1516 à 1548, aux préparatifs faits pour les entrées qui eurent lieu dans ce long espace de temps, et par le roi de France en 1539 et en 1547.

En 1539, lors des préparatifs qui furent faits pour l'entrée de Charles-Quint à Paris, Mathieu Chevrier fut chargé de composer les dessins des décorations, au cas où le Rosso ferait défaut¹.

Il a fait son testament à Lyon le 30 décembre 1552².

Il demeurait du côté du Rhône, « depuis le puy Peloux tirant en la rue de la Ferrandière³ ».

115. NICOLAS I^{er} (..1493).

Nicolas I, peintre.

116. Étienne II Sarsay (..1493).

Étienne II ou Tiénet Sarsay, peintre, demeurait dans la rue Ferrachat.

117 et 118. DE ROUAN (..1493-1496).

Les deux fils de Jean de Rouan, maître menuisier et probablement tailleur d'images de bois, peintres et tailleurs d'images, ont travaillé en 1494 pour l'entrée de Charles VIII.

119. André PERROSET (..1493-1496).

André Perroset, peintre et *cartier*, a peint des *hystoires* sur des toiles, et a peint aussi, en 1494, des toiles « moytié fleurs de liz et moytié armynes » pour l'entrée de Charles VIII et d'Anne de Bretagne.

120. Jean I HÉNAULT (..1493-1500).

Jean I Hénault, peintre et tailleur d'images, a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII.

121. PIERRE V (..1493-1503).

Pierre V, peintre, était Flamand.

122. GABRIEL (..1493-1507).

Gabriel, peintre, marié à la belle Jeanneton (ou Marion), quitta Lyon en 1507.

123. Pierre CLAUD (..1493- † 1512).

Pierre Claud, peintre, était Allemand.

Il est mort en 1512.

124. Jean DE LA RUE (..1493- † 1512).

Jean de La Rue, maître peintre, a travaillé pour l'entrée de Louis XII en 1499.

Il est mort en 1512.

¹ Archives nationales, registres de l'hôtel de ville de Paris, 1539.

² Archives de Lyon, 2^e volume des testaments enregistrés au greffe des insinuations de la sénéchaussée de Lyon, f^o 106 v^o à 110 r^o.

³ Voir notre notice de Mathieu Chevrier et de ses fils, dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 2^e série, t. II, 1880-1881, p. 384 à 389.

125. Pierre DODAIN (..1493-1512).

Pierre Dodain, peintre.

126. Claude GUINET (..1493- † 1512).

Claude Guinet ou Guynet, peintre et verrier, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers.

Il demeurait dans la rue de l'Aumône.

127. Raymonet MOREAU (..1493- † 1512).

Raymonet Moreau ou Raymonet le verrier était peintre et verrier.

Il est mort en 1512.

128. Adam FAVRE (..1493- † 1523 ou 1524).

Adam Favre, Fèvre, Faivre ou Le Fèvre, appelé aussi maître Adam, maître peintre, a été marié à la fille du *cordoannier* Philibert Girard. Il signait *A. F.*

A F

(Août 1507.)

Il a fait en 1507 les « pourtraictz des mistères » pour l'entrée de Louis XII :

« J'ay receu de mess^{rs} les conseillers par les mains du secrétaire dix solz pour la facture et pourtraict des ystoires jouées à l'entrée du Roy. Faict le xij^e d'aoust mil v^e et sept, (signé) A. F. »

Il a travaillé pour l'entrée de Louis XII en 1499 et pour celle de la reine Claude en 1516.

Il est mort en 1523 ou en 1524.

129. Blaise THÉOBALD (..1493- † 1524).

Blaise Théobald dit Vazel, maître peintre et verrier, a été marié et demeurait dans la rue Thomassin. Sa fille a épousé le peintre Nicolas de Bavière.

Cet artiste est inscrit dans les rôles des tailles et les comptes sous les noms de « Blaise Vazel ou Chobal, maistre Blaise Vasel ou Vazer, maistre Blaise Chiobal ».

Blaise Théobald est mort en 1524.

130. Guillaume LE ROY (..1493- † de 1525 à 1528).

Guillaume Le Roy ou Roy, appelé souvent « maistre Guillaume le painctre » ou « maistre Guillaume le Flamand », était maître peintre.

Il était Flamand, a été marié et a eu un fils.

Il a été appelé à Dijon « pour dresser quelque joyeux mystère » pour l'entrée de Louis XII dans cette ville.

Il a travaillé à Lyon en 1515 pour l'entrée de François I^{er}.

Il demeurait : en 1493 dans la rue tirant de Saint-Antoine à Notre-Dame de Confort, et en 1508 dans la rue Mercière.

Guillaume Le Roy, *imprimeur de livres*, « natif du Liège », s'est établi à Lyon un peu avant 1473, et y a été associé de Barthélemy Buyer. Nous l'avons suivi dans les documents de 1473 à 1493. Nous avons fait, ainsi qu'on l'a vu, une personnalité différente de Guillaume Le Roy, également Flamand, maître peintre. M. Baudrier nous a écrit à ce sujet, le 27 septembre 1883 : « Identité de nom et d'origine, même époque de vie. Ne serait-ce pas un seul et même personnage?... Il n'y a rien d'étrange de voir, au quinzième siècle, plusieurs talents réunis en le même personnage, au lieu qu'il est assez singulier de voir deux individus de noms et de prénoms semblables, de même origine, venir de si loin se fixer à la même époque dans la même ville. » La remarque de M. Baudrier n'est pas sans valeur. Toutefois nous croyons qu'il y a eu deux Guillaume Le Roy. S'il s'agissait d'un même personnage, la période active de sa vie aurait dépassé l'étendue commune, et il serait difficile d'expliquer pourquoi Le Roy, inscrit pendant vingt ans sur les rôles avec la qualité d'imprimeur, ne l'a plus été, à partir de 1493, que comme peintre. Enfin, en 1493, Guillaume Le Roy figure deux fois, dans les *Nommées*, à deux domiciles différents, comme imprimeur et comme peintre.

Guillaume Le Roy le peintre est mort de 1525 à 1528.

131. BARTHÉLEMY I (..1493-1529).

Barthélemy I ou Berthélemy a été marié; il a travaillé pour l'entrée de Charles VIII en 1494 et pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne en 1500.

132. DANIEL DE CRANE (..1493-1546).

Daniel de Crane, de Crenne, de Cran, de Crain ou de Crène, dit Gaultier, maître peintre, était aussi désigné sous les noms de Daniel Gaultier ou Daniel Gaultier de Crane. Il signait *Daniel de Crane*.

(Août 1518.)

Il était fils de Gautier de Crane et frère de Jean de Crane.

Il a fait plusieurs ouvrages de peinture pour la ville et a travaillé pour les entrées de 1518 à 1540.

On sait que, au quinzième et au seizième siècle, les étoffes de soie étaient ornées quelquefois de dessins peints; voici deux exemples de ces ouvrages :

« A Daniel de Crenne, peintre, por les painctures des écussons, elles et flurdellis semées sur deux roubes de tafetas qu'on avoit fet fère pour

deux filles pour l'entrée dou duc d'Urbint, apointé en sèze livres dix souz
touroys que apart par les parties et quitanse cy atachées por ce

« xvj liv. x s. ts. ¹. »

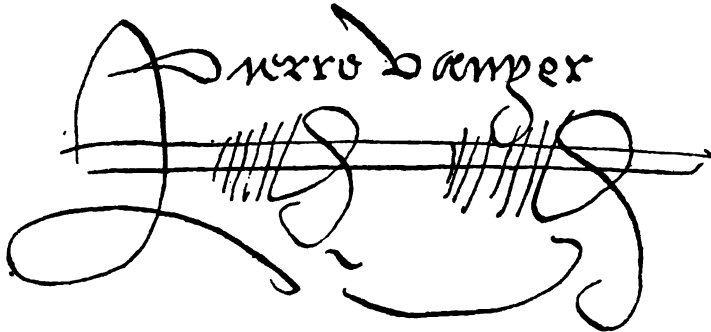


(1533.)

« A Daniel de Crane, peintre, ... item ung habillement de taffetas semé
de fleurs de liz d'or... ij liv. ². »

133. Pierre VANIER (..1493-1547).

Pierre Vanier ou Vannier dit Bertrand, maître peintre, *illuminéur*
écrivain. Il signait *Pierre Vanyer*.



(1533.)

134. MARTIN I (..1494).

Martin I, peintre, a travaillé aux décorations pour l'entrée de Charles VIII
en 1494.

135. PETIT JEHAN I (..1494).

Petit Jehan I, peintre.

136. PIERRE VI (..1494).

Pierre VI, maître peintre, a travaillé aux décorations pour l'entrée de
Charles VIII en 1494.

¹ Mars 1518. Archives de Lyon, CC 658.

² Entrée de la reine Éléonore en 1533. Archives de Lyon, CC 837.

137. JEAN V (..1494-1496).

Jean V l'Espagnol, peintre.

« Plus païé à Jehan l'Espagnol peintre qui a argenté et taillé les escailles des seraines — vj jours à sinc gros pour jour — monte xxx gros. »
(Entrée d'Anne de Bretagne.)

138. Guillaume BAYETTE (..1494-1498).

Guillaume Bayette, Bayète ou Bayote, maître peintre.

139. PIERRE VII (..1494-1498).

Pierre VII l'Espagnol, peintre, a travaillé pour l'entrée d'Anne de Bretagne en 1494.

140. Jean BOURGEOIS (..1494-1499).

Jean ou Johannès Bourgeois ou Bourgois, peintre et enlumineur, a été marié.

Il a travaillé aux décorations pour les entrées de Charles VIII en 1494 et de Louis XII en 1499.

141. DOMINIQUE (..1495-1496).

Dominique, peintre, Italien.

142. Barthélemy CARRA (..1495-1517).

Barthélemy Carra, Carré ou Carrel, peintre, a travaillé, en 1515, pour l'entrée de François I^{er}, et, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude.

143. Jean LE NOIR (..1497-1499).

Jean Le Noir, peintre, a été serviteur de Jean Perréal.

144. Jacques BERTHET (..1497-1500).

Jacques Berthet, peintre, tailleur d'images et modelleur, a travaillé en 1499 aux décorations pour l'entrée de Louis XII.

145. Guyon LEVET (..1498-1499).

Guyon Levet, peintre, a été serviteur de François de Rochefort.

146. HENNEQUIN II (..1498-1501).

Hennequin II, peintre, était Flamand.

147. Jean DE BOURT (..1498- † de 1524 à 1528).

Jean de Bourt ou de Bourg, peintre et verrier, signait *Jhan de Bourt*.

(1516.)

Il a été marié et « chargé d'enfans ».

Il a travaillé, en 1500, pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne; en 1515, pour l'entrée de François I^{er}, et en 1516, pour celle de la reine Claude.

Il est mort de 1524 à 1528.

148. Jean CHAPEAU (..1498-1529).

Jean Chapeau ou Chappeau, maître peintre et verrier, a été marié.

Il a été maître verrier de l'église Saint-Jean de 1507 à 1528.

Il a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII.

149. Simon CHENEVIER (..1499).

Simon Chenevier, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

150. Jean d'AUNEY (..1499).

Jean d'Auney, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

151. Pierre DE FONTAINES (..1499).

Pierre de Fontaines, peintre, a travaillé, en 1499, aux décorations pour l'entrée de Louis XII.

Il est probable que c'est le même Pierre de Fontaines que nous avons trouvé en 1518 avec la qualité d'*ymaigier*.

152. Pierre DIESPE (..1499).

Pierre Diespe, peintre.

153. Pierre DUPONT (..1499).

Pierre Dupont, peintre, a travaillé, en 1499, aux décorations pour l'entrée de Louis XII.

154. André HÉLAINE (..1499).

André Hélaïne, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

155. Jean II HÉNAULT (..1499).

Jean II Hénault, peintre.

Ce Jean Hénault est autre que le Jean Hénault qui a travaillé à Lyon, de 1493 à 1500.

156. Jean LAMY (..1499).

Jean Lamy, peintre.

157. Vincent MONTMIRAL (..1499).

Vincent Montmiral, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

158. Antoine VESSEMAT (..1499).

Antoine Vessenat, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

159. Claude DALMAIS (..1499-1500).

Claude Dalmais, peintre.

160. JEAN VI (..1499-1500).

Jean VI, maître peintre, a travaillé, en 1500, pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

161. NICOLAS II (..1499-1500).
Nicolas II ou Colas, peintre.
162. HENRI GUYOT (..1499-1503).
Henri Guyot ou Guiot, peintre et verrier, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.
163. JEAN RAMEL (..1499-1538).
Jean Ramel ou Rameau, peintre et verrier, signait *JRamel* et *JRameau*.

(Juillet 1507.)

Il a été marié et a eu deux enfants.

Il était en 1529 « juge des sotz ».

Il a travaillé aux décorations pour les entrées de Louis XII, de François I^{er}, de la reine Claude et du cardinal de Trévolsi, légat du Pape (de 1499 à 1536).

Jean Ramel a fait, en 1507, pour l'entrée de Louis XII, un travail dont on trouve rarement la mention dans les comptes des entrées; il a peint et doré des ornements sur les « habillemens de taffetas » des personnages qui avaient un rôle dans les *mystères*.

Il demeurait en 1515 dans la rue Mercière, et en 1538 dans la rue Saint-Antoine.

SEIZIÈME SIÈCLE

164. PIERRE BONNET (..1500-1503).
Pierre Bonnet, peintre et verrier, a été maître verrier de l'église Saint-Jean, en 1503.
165. CLAUDE I^{er} (..1500-1504).
Claude I^{er}, peintre.
166. BENOÎT BONTÉ (..1500-1505).
Benoît Bonté, peintre.
167. HUGUES BOLET (..1503-1524).
Hugues Bolet, Bollet ou Bollier, peintre, demeurait dans la grande rue de l'Hôpital, du côté du Rhône.

168. Jean MILLIER (..1504-1506).

Jean Millier, peintre.

169. Jean DALLET (..1504-1507).

Jean Dallet, peintre.

170. Nicolas DE CRANE (..1504-1507).

Nicolas de Crane ou de Crain, peintre.

171. Jean VII DE LYON (..1506-1510).

Jean VII de Lyon, peintre, est allé s'établir à Rouen. Il peignait des ornements et des armoiries.

172. Germain CHAVEAU (..1506-1513).

Germain Chaveau, peintre, a fait des dessins des fortifications de Lyon.

173. Liévin VANDERMÈRE (..1506- † de 1525 à 1527).

Liévin Vandermère, maître peintre, était appelé souvent « maistre Liévin », ou « maistre Levin ». Il signait *Vandemore*.



Marque de Liévin Vandermère.
(1515.)

Il était Flamand ¹.

Son nom a été écrit de différentes façons : Vandermère, Vandemore, Vandemère, Vandemeure, Vandemore, Vandemure, Vandemie, Mandemore, Mandamore.

Liévin Vandemère a été marié, et a laissé deux fils, Jean et Gabriel, tous les deux peintres.

Il a travaillé aux décorations pour l'entrée de François I^{er}, en 1515, et pour celle de la reine Claude, en 1516.

Il habitait dans la rue Thomassin, et décéda de 1525 à 1527.

174. Honoré BARRACHIN (..1507-1547).

¹ W. Bürger (Théophile Thoré) nous a écrit au sujet de Liévin et de Jean : « Ces Vandemère, que vous trouvez à Lyon au seizième siècle, doivent être de la famille des van der Meire, de Gand, qui figurent dans la gilde de cette ville pendant le quinzième siècle, et c'est seulement en 1525 que le nom de cette famille disparaît des registres de la confrérie. »

Honoré Barrachin, maître peintre, appelé aussi « maistre Honoré le painctre », a été marié et a eu un fils, Louis.

Il a travaillé, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude.

175. Bernard GARRIGUES (..1508-1511).

Bernard Garrigues, peintre, originaire de Pézenas, a peint des bannières et des guidons pour l'armée.

176. Georges FODON (..1510-1514).

Georges Fodon ou Fondon, peintre, a épousé Pernelle Raymond.

177. Jean YVONET (..1511-1514).

Jean Yvonet, peintre.

Il a fait, en 1512-1513, « deux portraictz sur bois enlevé de papier de quarte des fossez, portaulx et murailles qu'on doit faire au dessus de la montagne de S. Sébastien ».

178. Antoine CHEVALLIER (..1512- † de 1518 à 1528).

Antoine Chevallier, peintre et « faiseur d'ymaiges en papier ».

Il a été marié, et demeurait dans la rue de la Grenette.

Il est décédé de 1518 à 1528.

179. Jean MARTIN (..1512-1524).

Jean Martin, peintre et verrier.

180. Jacques DE BALMONT (..1512-1538).

Jacques de Balmont ou de Belmont, peintre, « faiseur d'ymaiges » ou « ymagier ».

Il a travaillé comme peintre, en 1533, aux décorations pour l'entrée de la reine Éléonore.

181. Benoît BON ENFANT (..1514-1515).

Benoît Bon enfant, peintre, a travaillé, en 1525, pour l'entrée de François I^{er}.

182. Antoine GAILLARD (..1514-1516).

Antoine Gaillard, peintre, a travaillé, en 1516, aux décorations pour l'entrée de la reine Claude.

183. Nicolas DAL BENE (..1515).

Nicolas dal Bene, peintre florentin.

184. Louis HONORÉ (..1515).

Louis Honoré, peintre.

185. Étienne PHILIPPE (..1515).

Étienne Philippe, peintre, a travaillé en 1515 pour l'entrée de François I^{er}.

186. Jean CHAPPUYS (..1515-1516).

Jean Chappuys, peintre.

187. NICOLAS III (..1515-1523).

Nicolas III, peintre, était serviteur de Guillaume Le Roy en 1515.

188. Jean CARLEQUIN (..1515- † 1524).

Jean Carlequin ou Corlequin, peintre, demeurait dans la rue Mercière.
Il est décédé à Valence en 1524.

189. Guillaume DES CHAMPS (..1515- † 1524).

Guillaume Des Champs, peintre, signait *Gillaume de Cham*.

Il a travaillé, en 1515, pour l'entrée de François I^{er}, et, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude.

Il est décédé en 1524.

190. Claude GIRAUD (..1515-1524).

Claude Giraud, peintre, demeurait dans la rue du Puits Grillet.

191. Laurent HONORÉ (..1515-1524).

Laurent Honoré, peintre.

192. JEAN VIII (..1515-1524).

Jean VIII, peintre, demeurait dans la rue Mercière.

193. Josse VANGOMERYN (..1515-1524).

Josse Vangomeryn ou Vangomaryn, peintre, Flamand, demeurait dans la rue Mercière.

Il était « hors du pays » en 1524.

194. Claude GERBET (..1515-1527).

Claude Gerbet, peintre, demeurait dans la rue Thomassin.

195. ANTOINE I^{er} (..1515-1529).

Antoine I^{er}, peintre.

196. Jean FOREST (..1515-1533).

Jean Forest ou Fourest, peintre, demeurait dans la rue du Puits Pelu.

197. Pierre DU RIEU (..1515- † en 1536 ou en 1537).

Pierre du Rieu, dit Lalix ou Laliér, maître peintre et verrier, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

Il est décédé en 1536 ou en 1537.

198. Sébastien I^{er} DELAYE (..1515-1540).

Sébastien ou Bastien I^{er} Delaye, maître peintre, a épousé Marguerite, une des filles de Michelet Le Jeune.

Il a travaillé, en 1540, aux décorations pour l'entrée d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare.

199. Mathieu D'ANVERS (..1515- † 1542).

Mathieu d'Anvers, peintre, Flamand, a été marié.

Il est mort en 1542.

200. Jean LE GRENU (..1515- † 1543).

Jean Le Grenu, maître peintre et revendeur d'images, était Flamand et a été marié.

Le nom est écrit Le Grenu, Le Greignu, Le Greneur, Le Graneur, L'En-

graneur. On appelait aussi ce peintre « Jehan Le Grenu dit Annequin (ou Hennequin) ».

Jehan Le Grenu a travaillé, en 1533, pour les entrées de la reine Éléonore et du Dauphin.

Il demeurait dans la rue Mercière, et est mort en 1543.

201. Jean COSTE (..1515-1548).

Jehan Coste, peintre et « tailleur d'histoires », a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

202. Jean TOURVÉON (..1515-1551).

Jehan Tourvéon ou Torvéon, dit de Bourgoigne ou de Bourgogne, appelé assez souvent « Jehan de Bourgoigne », maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

Il demeurait dans la rue de Confort.

203. Laurent FOREST (..1515-1554).

Laurent Forest ou Fourest, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et, en 1540, pour l'entrée du cardinal de Ferrare.


Il a fait son testament le 12 décembre 1554 ¹.

204. Pierre VEYRAT (..1515-1565).

Pierre Veyrat, Vayrat, Vérat ou Vairard, maître peintre.

205. Salvator DE VIDART (..1515-1574).

Salvator, Salvateur ou Sauveur de Vidart, de Vidal, de Vital, de Villars ou Vidal, maître peintre, signait *Salvateur de Vidart*. Il a épousé la fille

Salvateur de Vidart


(1533.)

de Florimond Pécoud, brodeur, veuve de Simon Bas.

Il a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et était verrier de l'église Saint-Jean en 1537.

206. Étienne CHEVALLIER (..1515-1517).

Étienne Chevallier, « painctre en papier ».

207. Jean DES FAULSÉS (..1516-1520).

¹ Archives de Lyon, 4^e registre des insinuations, f^o 99 r^o.

Jean Des Faulsés, peintre, a été serviteur du peintre Liévin Vanderrière.

208. Antoine BESSON (..1516-1525).

Antoine Besson, peintre et verrier, frère de Jean.

209. PIERRE VIII (..1516-1529).

Pierre VIII, peintre, serviteur de Guillaume Des Champs, peintre.

210. Louis BARRACHIN (..1516-1533).

Louis Barrachin, maître peintre, fils de Honoré, a travaillé, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude, et, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

211. ÉTIENNE V (..1516-1533).

Étienne V, maître peintre, a travaillé, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude.

212. Jean DE CRANE (..1518-1562).

Jean de Crane, dit Gaultier, maître peintre et verrier, signait *J Decrane*.

Le nom est écrit Decrane, Decran, Decrant, Dedranne, Decrain, Ducresne, de Crasne, de Crane et de Crain.

Jean de Crane était fils de Gaultier et frère de Daniel.

Il était peintre de l'église Saint-Jean ¹.

Il a travaillé aux décorations de toutes les entrées de souverains ou de personnages, depuis 1518 jusqu'à 1548; il a fait de nombreux ouvrages de peinture pour la ville de Lyon.

Il demeurait en 1551 dans la rue Mercière, et en 1555 dans la rue Neuve.

213. Antoine DE CRANE (..1520- † de 1525 à 1528).

Antoine de Crane, du Cresne ou Ducresne, peintre, a épousé Marguerite Tignat.

Il est décédé de 1525 à 1528.

214. Antoine ALEXIS (..1520-1533).

Antoine Alexis, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

215. Denis GALLOIS (..1521-1523).

Denis Gallois, Galloys ou Gallays, peintre.

216. Louis GALLOIS (..1521-1523).

Louis Gallois, Galloys ou Gallays, peintre.

217. GEOFFROY II (..1522- † en 1524 ou en 1525).

Geoffroy II, peintre, est décédé en 1524 ou en 1525.

218. Jean DALMAYS (..1523).

¹ On lit à l'acte de baptême de Jean-Baptiste, fils de Marsand Cordier, qu'il a eu pour parrain « Jean de Crasne, painctre de l'esglise de Lyon ». (Sainte-Croix, 20 décembre 1555.)

218. Jean DALMAYS, peintre.

219. Mathieu DALMAYS (..1523).

Mathieu Dalmays, peintre.

220. Jean DE BROLIE (..1523).

Jean de Brolie ou de Broille, peintre.

221. Benoît MARLIAN (..1523).

Benoît Marlian, peintre.

222. André ROLIN (..1523).

André Rolin, peintre.

223. Barthélemy THOMAS (..1523).

Barthélemy Thomas, peintre.

224. Eustache PHILIPPE (..1523-1524).

Eustache ou Estaque Philippe, peintre.

225. Ange DE BASTO (..1523-1528).

Ange de Basto ou de Baste, « peintre de cuyr doré », Italien.

226. Jean BOISSON (..1523-1529).

Jean ou Petit Jean Boisson ou Boysson, maître peintre, demeurait dans la maison de la Rave Froide.

227. Jean I^{er} FAVRE (..1523- † de 1529 à 1538).

Jean I^{er} Favre ou Faure, peintre, est mort de 1529 à 1538.

228. Pierre PONCHON (..1523-1537).

Pierre Ponchon ou Pochon, dit Ratier, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

229. Jean BESSON (..1523-1546).

Jean Besson, peintre, frère d'Antoine.

230. Corneille DE BAVIÈRE (..1523-1557).

Corneille, Cournille ou Cornilhon de Bavière ou Bavière, peintre, tailleur d'images et *molleur*.

Il a été marié et a eu un fils.

Il a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

Il a demeuré dans la ruelle de la Panière.

231. Barthélemy BENYER (..1523-1561).

Barthélemy ou Berthélemy Benyer, peintre et *tailleur d'histoires*.

232. Corneille DE SEPT GRANGES (..1523-1566).

Corneille de Sept Granges exerçait plusieurs métiers : il était peintre, *tailleur d'histoires*, *tailleur de lettres*, *tailleur d'images* et imprimeur.

Son nom est écrit de diverses façons : Des Sept Granges, de Sept Granges, de ses Granges, de Segranges, des Granges, des Cranges, de Grange, de Seranges, de Sacranges, de Saranges. Ce maître est aussi appelé « maistre Corneille le tailleur d'histoires, Corneille l'imægier ».

233. Jean STRADAN (..1533- † 1605).

Jean Stradan ¹, peintre, est né à Bruges ².

Il travailla chez Pierre Aertsen. Il séjourna assez longtemps en France, à Lyon, et en Italie, à Venise.

Il est certain que son séjour à Lyon a été assez prolongé, et que Stradan resta presque tout le temps dans l'atelier de Corneille de La Haye ³.

Il a peint des batailles, des chasses, des allégories, des tableaux d'histoire et de guerre, et a fait de nombreux dessins pour les livres.

Il mourut en 1605, à l'âge de quatre-vingt-deux ans (d'après son épitaphe) ⁴.

234. Jean DAMICQUIN (..1524).

Jean Damicquin, peintre.

235. Jean IX DE LYON (..1524).

Jean IX de Lyon (« Giovanni da Liono »), peintre, fut un des maîtres qui travaillèrent à Rome sous les ordres de Jules Romain, un de ceux qui furent ses collaborateurs les plus actifs et un de ses familiers ⁵.

236. Jean GERBET (..1524).

Jean Gerbet, peintre.

237. JEAN X (..1524).

Jean X, peintre, demeurait dans la rue Raisin.

238. JEAN XI (..1524).

Jean XI, peintre, demeurait dans la rue d'Ambronay.

239. Remi VANDERMÈRE (..1524-1528).

Remi Vandermère, Vandemère ou Vandemeure, peintre, Flamand.

240. Jean RAVIER (..1524-1535).

Jean Ravier, peintre.

241. Jean DE BALMONT (..1524-1538).

Jean de Balmont, peintre et « faiseur d'ymaiges ».

242. Jean I VANDERMÈRE (..1524-1557).

Jean I Vandermère, dit Liévin, était fils de Liévin.

Il signait *Vandemore*.

Vandemore

(1533.)

¹ Stradan, Stradanus, van der Straeten.

² Stradan est né en 1536, d'après van Mander; la date de 1523 nous a paru plus probable.

³ Borghini dit qu'au sortir de l'atelier de Pierre Aertsen, Stradan « se rendit à Lyon, et travailla chez Cornelio del Aia, peintre du roi Henri ».

⁴ Carel Van Mander, *le Livre des Peintres*, édition de H. Hymans, t. II, p. 110 à 116.

⁵ *Le opere di Giorgio Vasari*, édition de G. Milanesi, t. V, 1880, p. 533 et 534.

Il s'appelait Jean, mais on lui donnait souvent le prénom de son père : Liévin ou Levin.

Le nom de ce peintre a été écrit de plusieurs façons : Vanderrière, Vandemère, Vandemeure, Vandremmer, Vandemore, de Vandemore, de Vandemeure, Vandemure, Vandereurre. On désignait aussi notre artiste sous les noms de « Jehan Lyévin, Jehan Levin, Jehan Levin dict Vandemeure (ou de Vandemeure), Jehan Vandemore (ou Vandemerre) dict Liévin ».

Jean Vanderrière a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et, en 1540, pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

Il demeurait dans la rue Mercière.

243. Étienne MAUPIN (..1524-1561).

Étienne Maupin, Maupain ou Maupoint, maître peintre et *ymagier*, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

244. Josse DE MONTPRÉ (..1527).

Josse de Montpré, peintre.

245. Louis TILLIER (..1528).

Louis Tillier, maître peintre.

246. Laurent CASSIN (..1528-1529).

Laurent Cassin ou Tassin, peintre, a épousé Françoise Deville.

247. Philippe BONTÉ (..1528-1530).

Philippe Bonté, peintre, Florentin.

248. YSABEAU (..1528-1532).

Ysabeau, « la peintreysa », Flamande, demeurait dans la rue Mercière.

249. Jean DE MALINES (..1528-1534).

Jean de Malines, peintre, Flamand.

250. Jean BRUTIN (..1528-1536).

Jean Brutin, Brutyn ou Brotin, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

251. Henri STAL (..1528-1536).

Henri Stal, Stault, Restal, Jal ou Sauf, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

Son nom paraît avoir été *Stal*.

252. Bernard CHARNIER (..1528-1548).

Bernard Charnier (Chevrier?), maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et, en 1540, pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

253. Nicolas DE BAVIÈRE (..1528-1560).

Nicolas de Bavière, maître peintre, était fils de Corneille de Bavière.

Il épousa la fille de Blaise Théobald, dit Vazel, peintre et verrier.

254. Pierre DE LAVAL (..1529).

Pierre de Laval, peintre.

255. François JUSTE (..1529).

François Juste, peintre.

256. Nicolas BLANCHET (..1529-1533).

Nicolas Blanchet, peintre.

257. Pierre FAILLON (..1529-1533).

Pierre Faillon, maître peintre et verrier.

258. Jean SAUVAIGE (..1529-1536).

Jean Sauvage ou Sauvajot, maître peintre, a travaillé, en 1533, aux décorations pour l'entrée de la reine Éléonore.

259. Mathieu CHARRIER (..1529-1540).

Mathieu Charrier, maître peintre, a été employé à plusieurs reprises par la ville.

260. Gabriel VANDERMÈRE (..1529-1544).

Gabriel Vandermère, Vandemeure ou Vandemore, maître peintre, était fils de Liévin.

Il a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore et pour celle du Dauphin.

261. Charles I^{er} DE CRANE (..1529-1547).

Charles I^{er} de Crane, de Crasne, de Cran, de Drans, du Cresne ou Decrasne, peintre.

262. Guillaume GUILLERMET (..1529-1547).

Guillaume Guillermet, peintre.

263. Pierre RATIER (..1529-1547).

Pierre Ratier, peintre.

264. Jean VEYRAT (..1529-1548).

Jean Veyrat, peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

265. Jean DESERT (..1529-1561).

Jean Desert ou Desaix, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

266. Georges REVERDY (..1529-1561).

Georges Reverdy était peintre, graveur et tailleur d'images. Il est désigné le plus souvent dans les rôles des tailles et les rôles des penno- nages sous le nom de « maistre George le graveur ».

Le poète Nicolas Bourbon de Vandœuvre a dit de lui¹ :

• De Hanso Ulbio (Holbein), et Georgio Reperdio,
• Pictoribus.

¹ *Nicolai Borbonii Vandoperani Lingonensis Nugarum Libri octo... Lugduni, 1538, p. 153.*

- Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
- Accersat a Britannia
- Hansum Ulbium, et Georgium Reperdium
- Lugduno ab urbe Galliae. •

267. Antoine BELIN (seizième siècle).

Messire Antoine Belin « reclus, de Saint Martial de Lyon », peintre. Il a composé et dessiné des *patrons* de broderies, qui ont été publiés par Pierre de Sainte-Lucie, dit le Prince.

268. Pierre LALAYNE (..1530-1537).

Pierre Lalayne, peintre.

269. Noël ALIBERT (..1530-1545).

Noël Alibert, peintre et verrier, a épousé Benotte Montgard.

270. Guillaume CHARRIER (..1530-1548).

Guillaume Charrier, maître peintre, a travaillé aux entrées de 1533, de 1540 et de 1548.

271. Hugues CHEVRIER (..1538- † de 1559 à 1562).

Hugues Chevrier, maître peintre, était appelé souvent Hugues ou Huguet le peintre, « maistre Huguet le painctre ».

Il était fils de Mathieu Chevrier et de Françoise Jacquemet, sa femme; il a épousé Anne Vivien, et a eu d'elle un fils.

Il a travaillé aux décorations, lors des entrées en 1533, en 1540 et en 1548.

Il est mort de 1559 à 1562.

272. Guillaume BON OYSEAU (..1531-1533).

Guillaume Bon oyseau, peintre.

273. François ADAM (..1533).

François Adam, peintre.

274. BERNARD I^{er} (..1533).

Bernard I^{er}, peintre.

275. Philibert BLANCHARD (..1533).

Philibert Blanchard, peintre.

276. Pierre BUYANS (..1533).

Pierre Buyans, maître peintre et tailleur d'images, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

277. Benoît BUYAT (..1533).

Benoît Buyat, peintre.

278. Benoît BYDAL (..1533).

Benoît Bydal, peintre.

279. Jean CANON (..1533).

Jean Canon, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

280. Hugues CHOMANT (..1533).

Hugues Chomant, peintre.

281. CORNEILLE I^{er} (..1533).

Corneille I^{er}, dit le Grand, peintre.

282. CORNEILLE II (..1533).

Corneille II, dit le Petit, peintre.

283. Baudoin D'ANVERS (..1533).

Baudoin d'Anvers, peintre, Flamand.

284. Jacques D'AUVERGNE (..1533).

Jacques d'Auvergne, peintre.

285. Jean DE BAVIÈRE (..1533).

Jean de Bavière, peintre.

286. Pierre DE BRUSSELLES (..1533).

Pierre de Bruxelles, peintre.

287. Jean DE GASCOIGNE (..1533).

Jean de Gascoigne, peintre.

288. Barthélemy DE GAUNES (..1533).

Barthélemy ou Berthélemy de Gaunes, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

289. Antoine GENIN (..1533).

Antoine Genin, dit Barbeblanche, peintre et *cartier*.

290. Roch GIFERT (..1533).

Roch ou Roque Gifert, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

291. François LANDRY (..1533).

François Landry, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

292. Pierre LE GAVACHE (..1533).

Pierre Le Gavache, peintre et tailleur d'images, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

293. Étienne LE GAY (..1533).

Étienne Le Gay, peintre.

294. Guillaume LE PICARD (..1533).

Guillaume Le Picard, peintre.

295. Claude MEYNIER (..1533).

Claude Meynier, peintre.

296. Jean MOLLET (..1533).

Jean Mollet, peintre.

297. Pierre I^{er} MORILLARD (..1533).

Pierre I^{er} Morillard ou Morillat, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

298. Michel MORILLON (..1533).

Michel Morillon, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

299. Antoine PAIGE (..1533).

Antoine Paige, peintre.

300. Charles PINGAULT (..1533).

Charles Pingault, peintre.

301. Étienne RION (..1533).

Étienne Rion ou Ryon, peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

302. Claude THIBAUD (..1533).

Claude Thibaud, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

303. Odinet THOMAS (..1533).

Odinet Thomas peintre.

304. Pierre VIAUT (..1533).

Pierre Viaut, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

305. Jean BARDILLON (..1533-1536).

Jean Bardillon, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

306. Guillaume COMPAING (..1533-1536).

Guillaume Compaing, peintre.

Dans le procès d'Étienne Dolet, ce peintre est désigné aussi sous le nom de Henri Guillot dit Compaing. Il était ennemi d'Étienne Dolet, qu'il attaqua l'épée à la main, le 31 décembre 1536, et celui-ci, en se défendant, le tua¹.

307. Georges OGIER (..1533-1536).

Georges Ogier, peintre et tailleur d'images.

308. Salvator SALVATORI (..1533-1536).

Salvator Salvatori, architecte, peintre et *ymagier*, était de Florence².

Il dirigea les travaux de décoration pour les entrées de la reine Éléonore et du Dauphin, en 1533.

« A Salvator Salvatory, Florentin, par ordonnance du v juing m^v xxxiiij, la somme de quarante livres tournois pour avoir conduit, portraict et taillé aux paintres, menuysiers et autres les mistaires et eschaffaux du

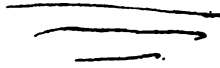
¹ R. C. CHRISTIE, *Etienne Dolet, The martyr of the Renaissance. A biography.* 1880, p. 296 à 298.

² Voir les *Sculpteurs de Lyon*, p. 32 et 33.

fait desdictes entrées sellon la devise et ordonnance de mons^r de Montrotier et fait et dressé à la prière du Consullat la facture desdictes entrées, à quoy ledict Salvator a vacqué journellement l'espace de trois sepmaines jor et nuyt por l'avancement de l'œuvre... xl liv. t. »

Il signait *Saluator Salvatorj* et *Saluat^{rs}*.

Saluator Salvatorj



(1533.)

309. Nicolas MASSAL (..1533-1540).

Nicolas Massal ou Messal, peintre.

310. Pierre MUNARD (..1533-1548).

Pierre Munard, Murnat ou Minard, maître peintre.

311. Pierre TALLON (..1533-1548).

Pierre Tallon, Talon ou Tollon, maître peintre, tailleur d'images et mouleur (modeleur), a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

312. Jean ÉDOUARD (..1533-1551).

Jean Édouard, Édouard, Odoard ou Odard, peintre, tailleur d'images et modeleur.

Il était apprenti en 1533, compagnon en 1548, maître en 1550.

313. Michel CHEVRIER (..1533-1552).

Michel Chevrier ou Chevriel, peintre, était fils de Mathieu et de Françoise Jaquemet, sa femme.

Il a été marié et a eu une fille.

314. Michel I^{er} CARRA (..1533-1561).

Michel I^{er} ou Michiel Carra ou Carré, maître peintre.

315. Guillaume CHARLES (..1535).
Guillaume Charles, peintre.
316. Pierre GÉANT (..1535).
Pierre Géant, peintre.
317. Pierre GÉRAUT (..1535).
Pierre Gérard, peintre.
318. Henri HELME (..1535).
Henri Helme, peintre.
319. Jean MARTINERT (..1535).
Jean Martinert, peintre.
320. André MORILLON (..1535).
André Morillon, peintre.
321. SÉBASTIEN (..1535-1536).
Sébastien ou Bastien, peintre.
322. Jean LARLIER (1535-1536).
Jean Larlier, peintre.
323. Bernard THÉVENET (..1535-1545).
Bernard Thévenet, peintre et verrier, était aussi tavernier.
324. Pierre CORNEILHE (..1535-1548).
Pierre Corneilhe, Cornilly ou Cornyer, maître peintre, a travaillé, en 1540, pour l'entrée du cardinal de Ferrare et, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
325. Jean LYMOSIN (..1535-1561).
Jean Lymosin, peintre.
326. Pierre DE LALANDE (..1535-1565).
Pierre de Lalande ou Lalande, peintre et *poponnier*¹ ou « faiseur de poponnes ».
Il a fait, en 1540, « un esgle voullant montant et descendant », pour l'entrée du cardinal de Ferrare.
327. François JEUNE CŒUR (..1535-1574).
François Jeune Cœur, Jeune Cueur, Jeune Cuer ou Le Jeune Cueur, maître peintre, tailleur d'images et modeleur, a été député des peintres, en 1569.
Il a travaillé aux décorations pour les entrées de Henri II, en 1548, et de Henri III, en 1574.
328. Melchior ANTHOINE (..1536-1571).

¹ Nous ignorons quel était le travail du *poponnier*. On appelait dans le même temps, à Lyon, *molleurs*, les ouvriers, peintres ou sculpteurs, qui faisaient de plâtre ou de terre des statues ou des ornements lors des entrées des rois ou des princes. Le *poponnier* était peut-être un modeleur de ce genre, l'ouvrier connu ailleurs sous le nom de *pouppetier*.

Melchior Anthoine, peintre et verrier.

329. Guillaume Besson (..1538).

Guillaume Besson, peintre.

330. Pierre III BONTÉ (..1538).

Pierre III Bonté, peintre.

331. Guillaume CHERVET (..1538).

Guillaume Chervet, peintre.

332. FRANÇOIS II (..1538).

François II, peintre.

333. YVONNET (..1538).

Yvonnnet, peintre.

334. Benedetto dal BENE (..1538-1540).

Benedetto dal Bene ou del Bene, maître peintre.

Il était de Florence et fut élève de Sogliani.

Il fut chargé en 1540 de la conduite des travaux d'art pour l'entrée d'Hyppolyte d'Este, cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon, qui eut lieu au mois de mai.

« M^e Benedicte Dalbeyne, painctre florentin... douze escuz d'or soleil à luy ordonnez estre payez par messieurs les conseillers le xxv^e may m v^e quarente pour avoir vacqué à faire et dresser avec mons^r M^e Maurice Scève les mistaires de ladicte entrée et le tout conduit cy xxvij liv. ¹. »

Il y avait à Lyon, dans le première moitié du seizième siècle, des del Bene qui avaient une grande fortune.

335. PIERRE X (..1538-1540).

Pierre X, peintre, Florentin.

336. Henri LHOMME (..1533-1544).

Henri Lhomme ou Lomme, maître peintre.

Il a fait des travaux pour la ville de Lyon.

En 1544, il a « tiré et painct en papier l'assiette et murailles de la ville par ordonnance de Mgr le Gouverneur ».

337. Léonard ROSE (..1539-1547).

Léonard Rose ou Roze, peintre.

Il a été commis à la taille à la monnaie de Lyon en 1544.

338. Jean BARYO (...1540).

Jean Baryo, peintre.

339. Claude BERTRAND (..1540).

Claude Bertrand, peintre.

¹ Archives de Lyon, CC 934. — La délibération du Consulat, du 25 mai 1540, se trouve consignée dans le registre BB 602, f^o 71 v^o. Dal Bene est désigné sous le nom de « maistre Benedicto, Florentin ».

340. André BOURDELYN (..1540).
André Bourdelyn, peintre.
341. Jacques BOYVIN (..1540).
Jacques Boyvin, peintre.
342. Georges de BOURGOIGNE (..1540).
Georges de Bourgoigne, peintre.
343. Pierre XI DE FLORENCE (..1540).
Pierre XI, Pierre de Florence, peintre.
Pierre de Florence, peintre, n'est pas le même que Pierre, le peintre florentin mentionné plus haut. Ces deux peintres ont travaillé en même temps à Lyon en 1540, et sont inscrits l'un à côté de l'autre dans un compte.
344. Jean DE FOUREST (..1540).
Jean de Fourest, peintre.
345. Martin DE LA PLACE (..1540).
Martin de La Place, peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.
346. Guillaume DE MONTPELLIER (..1540).
Guillaume de Montpellier, peintre.
347. Simon DE PARIS (..1540).
Simon de Paris, peintre.
348. Arnaud DE PROVENCE (..1540).
Arnaud de Provence, peintre.
349. Jean DE THOLOUZE (..1540).
Jean de Tholouze, peintre.
350. Laurent DU RUF (..1540).
Laurent Du Ruf, peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.
351. Jean FILLENOY (..1540).
Jean Fillenoy, peintre.
352. Jacques FOILLET (..1540).
Jacques Foillet, peintre.
353. Jean LE BOURGUIGNON (..1540).
Jean Le Bourguignon, peintre.
354. Guillaume Le CAPPITAINE (...1540).
Guillaume Le Cappitaine, maître peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.
355. Raguyn MANGIN (..1540).
Raguyn Mangin ou Mangyn, peintre.
356. Guillaume PETIT (..1540).
Guillaume Petit, peintre, a épousé Monète.
357. Jean I^{er} PICARD (..1540).

Jean I^{er} Picard, maître peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

358. Antoine PORTAT (..1540).

Pntoine Portat ou Portal, maître peintre.

359. Nicolas RAVAU (..1540).

Nicolas Ravau, maître peintre.

360. Nicolas ROMAN (..1540).

Nicolas Roman, maître peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

361. SILVESTRE (..1540).

Silvestre, peintre.

Il était Milanais.

362. Maurice BARBIER (..1540-1544).

Maurice Barbier, peintre.

363. Jacques BOVERAN (..1540-1547).

Jacques Boveran, Boverin ou Bouverin, peintre.

364. Étienne CHARNIER (..1540-1548).

Étienne Charnier, maître peintre, a travaillé pour les entrées du cardinal de Ferrare et de Henri II.

365. Jean DE PARIS (..1540-1548).

Jean de Paris, peintre.

366. Bernard SALOMON (..1540-1572).

Bernard Salomon, appelé souvent « maistre Bernard le painctre », était maître peintre et probablement tailleur d'histoires.

Il signait *Bernard Salomon* avec une étoile.

(1548.)

Il est né à Lyon, et sa famille était de Lyon ; le nom était écrit indifféremment Salomon ou Salamon.

Bernard Salomon était fils de Guillaume, petit-fils de Pierre, arrière-petit-fils de Michelet, tous les trois ceinturiers.

Guillaume a eu deux fils : Jean et Bernard, celui-ci né de 1506 à 1510.

Bernard était déjà maître peintre en 1540, et fut employé en cette année « à peindre les mistaires et eschaffaux » pour l'entrée du cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon.

Il s'est marié deux fois à Lyon. Il a épousé en premières noces Anne Marmot, dont il a eu deux enfants : un fils, Jean, et une fille, Antoinette, qui devint la femme de Robert Granjon, l'imprimeur. Bernard Salomon épousa en secondes noces Louise Missillieu ou Michelieu¹.

Il a été « le conducteur de l'œuvre de painterie » et « a vacqué... à trasser et faire pourtraictz », lors de l'entrée de Henri II en 1548. Il est resté de lui une lettre par laquelle il réclamait aux échevins le prix de ses services en cette occasion :

« A Messieurs de la Ville.

« Supplie très humblement Bernard Salomon, autrement le Petit Bernard, peintre de Lyon, et vostre simple serviteur. Que, comme il est sorty, au moindre deshonneur qui luy ha esté possible, de la besongne et charge que luy aviez baillée, vous plaise avoir esgard aux veillées et aux patrons qu'il ha faitz outre sa besongne ordinaire. Et aussi soit vostre bon plaisir avoir souvenance de la récompense qui luy fut promise au commencement de l'œuvre, témoin monsieur de Vourles, monsieur de Lapardieu, monsieur Gonin de Bourg, monsieur de S. Martin, monsieur Ymbert des Massou et monsieur de La Porte, trestous disans qu'il se reposast sur telle promesse. Par quoy derechef vous supplie le susdit vostre serviteur qu'il plaise à voz bonnes grâces et preudhommies l'avoir pour recommandé, car il est povre des biens de ce monde. Et en ce faisant, ferez bien, et luy accroisterez le courage de bien et loyaument vous servir, quand aurez besoin de son peu de savoir.

« Le Créateur vous maintienne tous en sa bonne grâce². »

Bernard Salomon dirigea également les travaux pour l'entrée de Mgr de Saint-André, gouverneur de Lyon.

Il a peint à fresque des frises et des ornements sur des façades de maisons à Lyon.

On regarde généralement Bernard Salomon comme ayant dessiné et

¹ Ces deux mariages n'ont été connus que par la découverte du testament de Bernard Salomon, faite par M. Brouchoud, dans les archives de la Cour d'appel de Lyon. Ce testament est daté du 19 octobre 1559. Nous en devons la communication à M. Brouchoud.

² Archives de la ville de Lyon, CC.

gravé sur bois les nombreuses *histoires* qui ornent les éditions de Jean de Tournes ¹. Quant à nous, après les recherches étendues que nous avons faites, nous ne connaissons ce maître que comme dessinateur et peintre, et, du temps de Bernard Salomon, on ne lui attribuait non plus que l'*invention* des sujets ².

Voici deux témoignages de ses contemporains :

(1559) « En ladite grand place de Saint Bonaventure a été pareillement érigé aux frais des Alemans un eschafaut triangulaire, fait toutefois par tel artifice, et par l'industrie grande de l'excellent peintre Bernard, que le voyant de tous cotés l'on le jugeoit quarré. Sur cet eschafaut environné de toile peinte représentant la fulmination des Géants mis au plus bas des enfers descrite par la poëte Ovide en sa métamorphose, les trois Furies infernales estoient enlevées statues grandes comme géandes... ³. »

On lit dans le privilège des *Hymnes du Temps et de ses parties* ⁴ :

« Avec ce que j'espère que tu y prendras quelque délectation, pour estre le tout sorti de bonne main : car l'invention est de M. Bernard Salomon Peintre autant excellent qu'il y en ayt point en notre Hémisphère, la lettre de M. Guillaume Guérault. »

Claude Paradin a dit de son côté dans la dédicace qui forme l'introduction des *Quadrins historiques* de la Bible ⁵.

« Doncques, pour l'importance des saintes Histoires... nous avons choisi certains adinicules de Peinture, accompagnez de quadrins poëtiques,... espérant que l'ingénieux artifice de la docte main du Peintre suppliera à l'imperfection desdis quadrins. »

C'est bien de Bernard Salomon qu'il s'agit, car Samuel de Tournes, donnant à Genève en 1580 une édition de ces estampes sous le titre de *Icones historicae Veteris et Novi Testamenti*, nous l'apprend dans l'aver-

¹ C'était l'avis d'Antoine Du Verdier, contemporain de Bernard Salomon. Celui-ci « estoit (dit-il) peintre et très excellent tailleur d'histoires, (et) ...sera immortel par les belles figures de la Bible que de son invention il a pourtraict et taillé » (édition de 1585, p. 119).

² Nous reviendrons sur ce sujet dans un travail sur les dessinateurs et les tailleurs d'histoires de Lyon au seizième siècle.

³ *Le discours du grand triomphe fait en la ville de Lyon, Pour la paix faite et accordée entre Henry second, Roy de France Très chrestien, et Philippe Roy des Espagnes, et leurs aliez* (par Benoist Troucy). A Lyon, par Jean Saugrain, 1559.

⁴ *A Lyon, par Ian de Tournes, Imprimeur du Roy, M.D.LX.* Petit in-4°, avec 18 gravures sur bois. — Le mois de septembre est représenté par une femme qui porte une corbeille de fruits sur la tête et une balance au bras droit. On lit sur les plateaux de la balance les initiales B et S.

⁵ *A Lion, par Ian de Tournes, M.D.LVIII.*

tissement : « Les Figures que nous te donnons icy sortent de la main d'un excellent Ouvrier, connu en son temps sous le nom de Salomon Bernard, et ont toujours été fort estimées de ceux qui se connaissent en cette sorte d'ouvrage. »

Bernard Salomon demeurait du côté de Fourvière ¹.

367. Corneille I^{er} DE LA HAYE (..1540-1574).

Corneille I^{er} de La Haye, maître peintre, est désigné le plus souvent sous les noms de « maistre Corneille le painctre, Corneille le painctre du Roy, Corneille le painctre flamman ».

Il est né à la Haye.

Il fut nommé, le 7 janvier 1540 (1541), peintre de la maison du Dauphin.

(Extrait du registre des délibérations du Consulat de Lyon.)

« Le mercredy iij^e jour de décembre l'an mil cinq cens quarante quatre, en l'hostel commun.

« Maistre Jehan Pichin, notaire Royal, avec Corneille de La Haye, painctre de la maison de Mons^r le Daulphin comme il a faict apparoir par notification des maistres d'hostelz dudict S^r le Daulphin signée et soubzscripte par monseigneur le Daulphin, ledict clause et scellée du scel du secret dudict S^r Daulphin, escripte en parchemyn... en date du septiesme de janvier mil cinq cens quarante, a requis que actendu que ledict de La Haye est painctre de la maison dudict S^r Daulphin, le Consulat le veille faire tenir quiete et exempt de l'entrée du vin qu'il faict entrer en ladicte ville pour la provision de sa maison, disant que tous domestiques sont exempts des subsides. Ausquelz a esté respondu que ladicte entrée du vin sont deniers royaulx pour lesquels n'y a personne exempt. Néantmoins avoir veu par ledict Consulat les previllèges des domestiques dudict S^r le Daulphin, y sera advisé, respondu et ordonné comme de raison ². »

Corneille avait en 1551 le titre de peintre du Roi. Le Consulat le maintint, le 15 février 1557 et le 13 mars 1574, en possession « des privilèges, franchises et libertés » appartenant à la qualité de peintre et valet de chambre du Roi.

Corneille de La Haye a été marié ; il l'était en 1547, quand le Roi lui donna des lettres de naturalité. Ces lettres de naturalité, datées de dé-

¹ J. Renouvier a parlé de Bernard Salomon dans son ouvrage *Des types et des manières des maîtres graveurs, seizième siècle*, 1854, p. 200 à 204 ; il n'a vu en ce maître qu'un graveur. M. F. Rolle a donné, dans les *Archives de l'art français*, 2^e série, t. 1^{er}, 1861, p. 413 à 436, une notice pleine de documents tirés des archives de Lyon.

² Archives de Lyon, BB, Délibérations consulaires, 63, f^o 67 r^o et v^o.

cembre 1547, portent : « Nostre cher et bien amé Corneille de La Haye, natif de La Haye en Hollande... »

Ce maître a eu deux enfants : un fils, Corneille, et une fille, qui furent tous les deux peintres.

Corneille de La Haye est le Claude Corneille du marquis Léon de Laborde, mais ce prénom de Claude ne lui est donné dans aucun document original¹. Robert-Dumesnil a émis l'opinion que Claude Corneille, c'est-à-dire Corneille de La Haye, est le maître, dessinateur ou graveur, qui a signé de deux C en monogramme, au milieu du seizième siècle, un assez grand nombre de gravures². J. Renouvier a tenu pour certaine l'hypothèse de Robert-Dumesnil, et a fait une étude très-serrée de la manière du dessinateur ou du graveur au double C³.

Pour que le double C se rapporte à notre Corneille, il faut supposer que le nom de famille de celui-ci commençait par un C. Ce nom est resté inconnu⁴.

Le maître au double C paraît avoir été le dessinateur ; il est possible que le graveur ait été le maître B. A. (Balthazar Arnoullet).

Le marquis Léon de Laborde a parlé de Corneille dans son ouvrage de la *Renaissance des arts à la Cour de France*⁵ ; il ne lui a pas accordé grand mérite. Il ne lui reconnaît dans ses portraits qu'« un certain talent d'exécution et beaucoup de charme ». Le marquis de Laborde, qui s'est toujours montré si sagace, si fin et si sincère dans ses jugements, ignorait, quand il écrivait sa vive et charmante étude sur la peinture et les peintres à la cour de France au seizième siècle, que Corneille avait passé ses jeunes années à Paris, qu'il avait suivi la cour, qu'il avait été nommé en 1541 peintre du Dauphin, et qu'il n'était venu à Lyon qu'en 1544⁶.

Corneille a fait de nombreux portraits des princes de la maison de France, de seigneurs et de dames de la cour. On ne connaît pas avec cer-

¹ L'abbé Perneti a aussi donné à Corneille de La Haye le prénom de Claude (*Recherches pour servir à l'histoire de Lyon*, 1757, t. I, p. 397 et 398).

² Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, 1842, p. 7 à 32. — On connaît quatre-vingt-six pièces de ce maître; elles sont signées du double C (trois exceptées).

³ *Des types et des manières des maîtres graveurs, seizième siècle*, 1854, p. 193 et 194.

⁴ On a supposé que notre maître s'appelait Corneille, fils de Corneille.

⁵ *La Renaissance des arts à la Cour de France*, t. I, 1850, p. 76, 77, 144, 145; t. I, additions, 1855, p. 635.

⁶ Notre ami le marquis Léon de Laborde nous avait chargé de chercher dans les archives de Lyon ce qui se rapporte à Corneille. La découverte de l'origine flamande de ce maître et de sa longue *retenue* au service du Roi n'a été faite par nous qu'après la publication de la *Renaissance des arts*.

titude un seul ouvrage de sa main. Le marquis de Laborde a signalé un portrait du sire de Rieux, qui est dans la collection de M. Andrew Fountaine et qui est signé du monogramme COR ; de Laborde a vu dans ce monogramme la signature du maître.

Corneille de La Haye était certainement un peintre de haute valeur, et il faut tenir compte de cette personnalité quand on se livre à l'étude des portraits du seizième siècle ¹.

Voici un témoignage contemporain :

A LA LOUANGE D'UN PAINCTRE DE FLANDRES

- « Pour bien tirer ung personnage au vif
 « Ung painctre dict Corneille est aloué
 « Et de plusieurs extimé et loué
 « N'avoir en France aucun comparatif.
- « Car, veu son œuvre, on dict de cueur hastif :
 « C'est tel, c'est telle. O l'homme bien doué
 « Pour bien tirer.
- « Bref ce qu'il painct montre ung incarnatif
 « Qu'on diroit chair, dont il est advoué
 « N'avoir eu per puis le temps de Noë,
 « Non Apelles jamais superlatif
 « Pour bien tirer ². »

Corneille demeurait à Lyon, dans la rue du Temple.

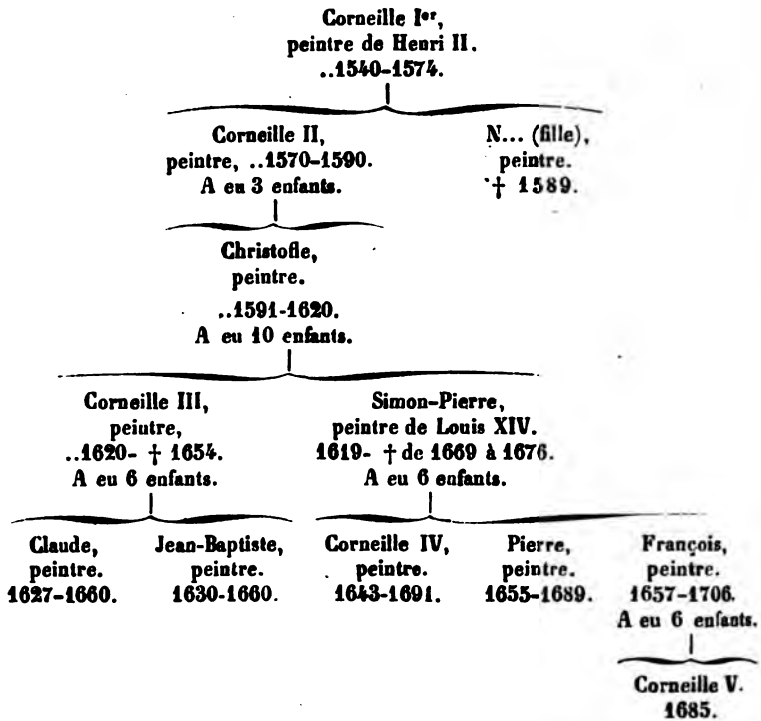
Il est mort probablement en 1574 ou en 1575. Le dernier acte dans lequel il est fait mention de lui est daté du 13 mars 1574; c'est la délibération par laquelle le Consulat de Lyon le maintint en jouissance de « privilèges, franchises et libertés telles et semblables que jouissent les autres vallets de chambre et officiers domesticques de Sa Majesté ³ ».

Il y a eu, à Lyon, une douzaine de peintres du nom de de La Haye, tous issus du peintre de Henri II. Nous avons dressé, d'après les actes inscrits aux registres des paroisses, la filiation des descendants de Corneille I^{er}, et nous en donnons un extrait :

¹ Voir Alfred MICHIELS, *l'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, p. 276 à 278.

² *Les divers rapports... le tout composé par Eustorge de Beaulieu, 1544 Rondeau LXVIII.*

³ Archives de Lyon, BB 92, Délibérations consulaires, f^o 66 v^o.



368. Jean DE LAURENS (..1541-1544).

Jean de Laurens, peintre, vendit à François I^{er}, le 23 septembre 1541, « deux tableaux de Nostre Dame », qui lui furent payés « huit vingtz huict livres quinze sols tournois ».

369. Sébastien II DELAYE (..1542-1546).

Sébastien II ou Bastien Delaye, peintre, a épousé Claude.

370. Jean BAUDRY (..1542-1548).

Jean Baudry, peintre, tailleur d'images et *molleur*.

371. Ennemond MILLY (..1542-1548).

Ennemond Milly, peintre, a été marié, et a eu un fils Gabriel.

372. Noël CORDIER (seizième siècle).

Noël Cordier, peintre, « se rendit célèbre, dit l'abbé Perneti, par ses tableaux de perspective à l'huile ». (T. I^{er}, p. 398.)

373. Pierre BATIER (..1544).

Pierre Batier, peintre.

374. Bernard BRISOT (..1544).

Pierre Brisot, peintre.

375. Pierre SENTIER (..1544-1552).

Pierre Sentier, maître peintre, tailleur d'images et modelleur, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

376. Pierre SALESNE (..1545).

Pierre Salesne, peintre.

377. François BRUN (..1545-1546).

François Brun, peintre.

378. Benoît GENEVEY (..1545-1547).

Benoît Genevay ou Genevois, peintre et *tabarin*.

379. Jean-Ange SCARAMOUCHE (..1545-1547).

Jean-Ange Scaramouche (Scaramuccia), peintre, était de Pérouse.

380. Jean GAULTIER (..1545-1548).

Jean Gaultier, maître peintre, a été marié.

381. Antoine DALIER (1545-1561).

Antoine Dalier ou Dallier, peintre, demeurait dans la rue du Palais.

382. Nicolas DURAND (..1545-1588).

Nicolas Durand, maître peintre et verrier, a épousé Catherine Vizé, dont il a eu huit enfants, nés de 1548 à 1569.

Il a été député des peintres en 1567, en 1569, en 1577, en 1583 et en 1588.

Il a fait plusieurs ouvrages pour la ville, et a travaillé, en 1584, pour l'entrée de Henri II.

Il a été maître verrier de l'église Saint-Jean.

383. Barthélemy SPRANGHERS (1546- † après 1627).

Barthélemy Spranghers ou Sprangers, peintre, né à Anvers le 21 mars 1546, fils de Joachim Spranghers et d'Anne Roelandts, sa femme. Il épousa Christine Müller.

Spranghers a travaillé à Rome, à Vienne et à Prague. Avant d'aller en Italie, il séjourna à Paris et à Lyon ¹.

384. Clément BOUSSY (..1547-1550).

Clément Boussy, « natif de Paris », peintre et tailleur d'histoires.

385. Mathieu MARTIN (..1547-1598).

Mathieu Martin, dit Adam, maître peintre et ingénieur du Roi ², est désigné souvent sous le nom d'Adam Martin ou de Mathieu Adam.

Il a épousé Louise Pallial, dont il a eu plusieurs enfants ³.

¹ CAREL VAN MANDER, *le Livre des peintres*, édition de M. Hymans, t. II, p. 122 à 145. — Ce peintre est certainement le *Sprangue* dont on a signalé des tableaux à Lyon.

² On lit, à l'acte de baptême de Clauda, qu'elle était « fille à M^e Mathieu Martin licit Adam, peintre angénieulx à Lyon (Sainte-Croix, 1^{er} juin 1578) ».

³ Nous avons trouvé à Lyon, de 1610 à 1620, un François Martin, « maistre angénieulx aux artifices de feu à Lyon », marié à Claudiae David, dont il a eu un

Il fut député des peintres en 1570, en 1572, en 1576, en 1577, en 1578, en 1580, en 1584 et en 1590.

Il lui fut enjoint, en 1583, de s'éloigner de Lyon, avec sa famille, pendant vingt jours, parce qu'on avait trouvé dans son domicile des « habitz à faire mesquerade » apportés de Saint-Symphorien le Château.

Il signait *M. Martin*.

(Novembre 1595.)

Il exerçait l'office de monnayeur ou d'ouvrier à la monnaie de Lyon. Martin a fait de nombreux travaux de peinture pour la ville (armoiries, *effigies*, festons, décorations pour des entrées ou des feux de joie).

386. Tours ANNEGRIS (..1548).

Tours Annegris, peintre, Allemand.

Il a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

387. ARNAUD (..1548).

Arnaud, peintre, Flamand.

388. Jean BARBERET (..1548).

Jean Barberet ou Barbret, peintre.

389. Jean BEAUDOUIN (..1548).

Jean Beaudoin ou Beaudouin, peintre.

390. BERNARD II (..1548).

Bernard II, peintre.

391. Jean BRÉBAN (..1548).

Jean Bréban, peintre.

392. Sébastien CACHET (..1548).

Sébastien ou Bastien Cachet, peintre et tailleur d'images.

393. Jacques CACHET (..1548).

Jacques Cachet, peintre.

394. Jean CACHET (..1548).

Jean Cachet, peintre.

filz en 1613. Ce François Martin était probablement filz de Mathieu Martin. Il est fait mention de lui comme peintre dans un acte; nous avons pensé que cette déclaration avait été faite par erreur, et nous n'avons pas compris François Martin dans notre travail.

395. Philippe CARMOYS (..1548).
Philippe Carmoys, peintre.
396. Gautier d'ANVERS (..1548).
Gautier d'Anvers, peintre, Flamand.
397. Antoine DE BOURGOIGNE (..1548).
Antoine de Bourgoigne, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
398. Claude DE LA MOTTE (..1548).
Claude de La Motte, peintre.
399. Philippe DU GUET (..1548).
Philippe Du Guet, peintre.
400. Jean III ÉVRARD (..1548).
Jean III Évrard, peintre.
401. Jean II FAVRE (..1548).
Jean II Favre ou Faure, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
402. Jean FRÉCON (..1548).
Jean Frécon, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
403. Étienne GAY (..1548).
Étienne Gay, peintre.
404. Jacques GRANET (..1548).
Jacques Granet, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
405. Jean GRANET (1548).
Jean Granet, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
406. GUILLAUME (..1548).
Guillaume, peintre, Flamand.
407. François JOLY (..1548).
François Joly ou Jolly, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
408. Six JOS (..1548).
Six Jos, peintre.
409. Mathelin JOUERIN (..1548).
Mathelin Jouerin ou Jourey, peintre.
410. Louis JOUVENET (..1548).
Louis Jouvenet, peintre et tailleur d'images, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
411. Paul I^{er} LALEMANT (..1548).
Paul I^{er} Lalemant, peintre.

412. Phiale LALEMANT (..1548).
Phiale Lalemant, peintre.
413. Georges LANGLOYS (..1548).
Georges Langloys, peintre.
414. Philippe LE BRET (..1548).
Philippe Le Bret, peintre.
415. Jean LE FLAMANT (..1548).
Jean Le Flamant, peintre, Flamand.
416. François LE JEUNE (..1548).
François Le Jeune, peintre.
417. Jean LE MUET (..1548).
Jean Le Muet ou Muet, peintre.
418. Règne LE MUET (..1548).
Règne Le Muet ou Muet, peintre.
419. Étienne LOGNE (..1548).
Étienne Logne, peintre.
420. Martin LONGNEAU (..1548).
Martin Longneau, peintre.
421. Jean LORRAIN (..1548).
Jean Lorrain, Laurein ou Le Lorrain, peintre.
422. Nicolas LORRAIN (. 1548).
Nicolas Lorrain ou Le Lorrain, peintre.
423. Charles MARTIN (..1548).
Charles Martin, peintre et mouleur.
424. Sébastien MAULPIN (..1548).
Sébastien ou Bastien Maulpin, peintre, tailleur d'images et mouleur.
425. Jean MECTRE (..1548).
Jean Mectre, peintre.
426. Jean MÉNAIGE (..1548).
Jean Ménaige, maître peintre, a travaillé en 1548, pour l'entrée de Henri II.
427. André MERMEY (..1548).
André Mermey, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
428. Gabriel MILLY (..1548).
Gabriel Milly, peintre, était fils de Ennemond, peintre.
429. Antoine MIZET (..1548).
Antoine Mizet, peintre.
430. Guillaume MORIZET (..1548).
Guillaume Morizet, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

431. Claude MOTTE (..1548).
Claude Motte, peintre.
432. Jacques MOUJON (..1548).
Jacques Moujon, peintre.
433. PAUL (..1548).
Paul, peintre, Allemand.
434. Aymé PAUPIN (..1548).
Aymé Paupin, peintre.
435. Benoît PENEY (..1548).
Benoît Peney, peintre.
436. Jean II PICARD (..1548).
Jean II Picard, peintre.
437. Nicolas POURREAU (..1548).
Nicolas Pourreau, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
438. Benoît RIBOUD (..1548).
Benoît Riboud, maître peintre et mouleur, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.
439. ROBIN (..1548).
Robin, peintre.
440. Claude ROCH (..1548).
Claude Roch, peintre et mouleur.
441. Jean II ROCHE (..1548).
Jean II Roche, peintre.
442. Pierre ROCHE (1548).
Pierre Roche, peintre.
443. ROMAND (..1548).
Romand, Romans ou Romain, peintre flamand.
444. Antoine ROY (1548).
Antoine Roy, peintre.
445. Jacques ROY (..1548).
Jacques Roy, peintre.
446. Jean SALOMON (..1548-1559).
Jean Salomon, peintre, était fils de Bernard Salomon et de Anne Marmot, sa femme.
Il a été employé sous les ordres de son père, en 1548, aux travaux de l'entrée de Henri II. Il vivait en 1559.
447. Jean TACHON (..1548).
Jean Tachon, peintre.
448. Pierre TACHON (..1548).
Pierre Tachon, maître peintre, a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

449. Arnaud TORCHET (..1548).

Arnaud Torchét, peintre.

450. Louis VALLIER (..1548).

Louis Vallier, maître peintre, était appelé aussi « maistre Loys le painctre ».

Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

451. Jean VANNEBORT (..1548).

Jean Vannebort, peintre, Flamand.

452. Jean VAREMBRUNG (..1548).

Jean Varembrung, peintre.

453. MICHIEL I^{er} (..1548-1549).

Michiel I^{er}, peintre.

454. Sébastien SENTIER (..1548-1554).

Sébastien ou Bastien Sentier, peintre et mouleur.

455. Jean JACQUET (..1548-1561).

Jean Jacquet, maître peintre, a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

456. Augustin RAVAULT (..1548-1570).

Augustin Ravault, Ravaut ou Ravot, maître peintre, a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

Il a été marié, et fut tué dans une émeute, le 4 septembre 1570.

457. Jacques CHEVALLIER (..1548-1574).

Jacques Chevallier ou Chivallier, peintre.

458. Jean II VANDERMÈRE (..1548- † 1595).

Jean II Vanderrière, maître peintre.

Le nom est écrit Vanderrière, Vanderrière, Vandermeure, Vandemère, Vandemore, de Vandemeures, Vandereurre et Vanderurre.

Jean II Vanderrière était appelé souvent, comme Jean I^{er}, Liévia, Lyévin ou Levin (Levyn Flamant ou le Flamant, Jehan Levin, Vandemore dict Levin).

Il a été marié et a eu une fille qui épousa François I^{er} Stella.

Il a été député des peintres en 1577.

Il a travaillé, en 1548, comme compagnon peintre, pour l'entrée de Henri II, et, en 1574, comme maître peintre, pour l'entrée de Henri III.

Il demeurait sur la place Confort, et son gendre François Stella logeait chez lui.

Il a été inhumé à Lyon le 17 avril 1595.

Il y a eu certainement deux Jean Vanderrière qui ont été contemporains. En effet, les faits qui se sont succédé de 1524 à 1595 ne peuvent pas se rapporter à un seul homme qui aurait vécu près d'un siècle; de plus, il n'est pas possible que le Vanderrière qui a été employé comme

maitre peintre en 1533 et en 1540 l'ait été comme compagnon peintre en 1548.

459. Benoît ALIX (..1549-1551).

Benoît Alix ou Ally, peintre, a été marié.

460. JACQUES V (..1549-1551).

Messire Jacques V, peintre.

461. Jean LALIX (..1549-1551).

Jean Lalix, peintre.

462. Noël DE LYON (seizième siècle).

Noël de Lyon, peintre, signait *Noel de Lion*.

463. LOUIS PRÉCOUR (seizième siècle).

Louis Précour, peintre, « peignoit des paysages, dit l'abbé Perneti, d'une main hardie et avec beaucoup de goût ». (T. I, p. 398.)

464. MATHIEU (..1551).

Mathieu, peintre, a demeuré dans la rue de Maulpertuis.

465. JACQUES VI (..1551-1557).

Jacques VI, peintre.

466. Thomas ARANDE, peintre.

467. Jean BAZAIGIER (..1552-1561).

Jean Bazaigier ou Bezaiget, peintre.

468. Michel CHENEVIER (..1553-1555).

Michel Chenevier, peintre.

469. Antoine MORILLARD (..1553-1555).

Antoine Morillard ou Morillat, peintre.

470. Paul BRIL (1553- † 1626).

Paul Bril, peintre de paysages, né à Anvers vers 1553.

En allant rejoindre à Rome son frère Mathieu, peintre comme lui, il passa par Lyon et y séjourna pendant quelque temps.

Il mourut à Rome le 7 octobre 1626¹.

471. Jérôme DURAND (1555-1604).

Jérôme (Hiérosme) Durand, maitre peintre et peintre-verrier, était fils de Nicolas Durand et de Catherine Vizé, sa femme. Il a été baptisé le 7 novembre 1555.

Il a épousé Marie Du Fresne, dont il a eu 4 enfants, nés de 1582 à 1604.

Il a été député des peintres en 1581, en 1587, en 1593, en 1596, en 1597 et en 1601.

Il a été maitre verrier et peintre de l'église Saint-Jean.

Jérôme Durand demeurait dans la rue du Gourguillon.

¹ CAREL VAN MANDER, *le Livre des peintres*, édition de H. Hymans, t. II, 1885, p. 241 à 249.

472. Jean ADAR (..1557).
Jean Adar, peintre.
473. Claude BENOIST (..1557).
Claude Benoist, peintre.
474. Pierre BERNARD (..1557).
Pierre Bernard, peintre.
475. Étienne CHAPEAU (..1557).
Étienne Chapeau, peintre.
476. Sébastien FOREST (..1557).
Sébastien Forest, peintre.
477. Jacques GRVET (..1557).
Jacques Gryvet, peintre.
478. Mathieu JOBERT (..1557).
Mathieu Jobert dit Conrard, peintre.
479. Antoine POLLET (..1557).
Antoine Pollet, peintre.
480. Léonard POULET (..1557).
Léonard Poulet, peintre.
481. Christofle FRANCHESQUINI (..1557-1559).
Christofle Franchesquini ou Francisquyn, « faiseur de veyselle de terre, — painctre de veyselle de terre ».
482. Jacques COLLET (..1557-1561).
Jacques Collet, peintre.
483. Jean DE LA GARDE (..1557-1561).
Jean de La Garde, peintre et *poponnier*.
484. Jacques MANGIN (..1557-1561).
Jacques Mangin, Mangein ou Magens, peintre.
485. Claude BÉMON (..1557-1574).
Claude Bémon ou Beymon dit Caille, appelé le plus souvent Claude Caille, peintre.
486. NICOLAS IV (..1557- † de 1590 à 1592).
Nicolas IV, maître peintre, a été marié.
487. Thibaut RONZE (..1557-1596).
Thibaut Ronze, maître peintre, a été député des peintres en 1567, en 1570, en 1571, en 1575, en 1579 et en 1582.
Le nom est écrit Ronze, La Ronze, Ronge, Rouze, La Rouze, Rouge, Roze ou La Roze.
488. THOMAS I (..1558).
Thomas I^{er}, peintre ¹.

¹ C'est peut-être le même que Thomas Arande (voir n° 466).

489. ANTOINE II (..1558-1561).

Antoine II, maître peintre.

490. Claude CHEARIEAU (..1558-1561).

Claude Chearieau, peintre.

491. THIBAUT (..1558-1562).

Thibault, maître peintre.

492. THOMAS II (..1564).

Thomas II, maître peintre, était, en 1564, « maistre painctre conducteur de l'œuvre » des peintres lors de l'entrée de Charles IX.

Nous ne savons rien de plus sur cet artiste, qui, pour avoir été chargé de la conduite des travaux de peinture de l'entrée de 1564, devait avoir quelque supériorité.

Nous avons mentionné plus haut un peintre désigné en 1558 sous le prénom de Thomas. Nous ignorons si c'est le maître Thomas de 1564; c'est plutôt Thomas Arande.

M. A. Steyert a avancé que le maître Thomas est le même que l'auteur anonyme auquel il attribue l'illustration des *Imprese* de Jove, des *Antiquités* de Simeoni, etc., et auquel il a donné le nom de maître à la capeline. M. Steyert le tient pour « un des plus habiles maîtres de l'école française du seizième siècle ¹ ».

493. *La fille de Corneille de La Haye* (seizième siècle).

Antoine Du Verdier, son contemporain, a dit d'elle qu' « elle peignoit divinement bien ».

On lit dans les registres des Jacobins : « (Le 11 novembre 1589) inhumé la sœur de Corneille (II) peintre. »

494. Jean PEYRON (..1560-1562).

Jean Peyron, peintre et émailleur.

495. Sébastien TOURTOROY (..1560-1562).

Sébastien Tourtoroy, peintre.

496. Claude TALON (..1560-1562).

Claude Talon, peintre.

497. Pierre VAYRET (..1560-1566).

Pierre Vayret, peintre, a été marié.

498. Lazare CHOPIN (..1561).

Lazare Chopin, peintre.

499. Pierre DE BIRE (..1561).

Pierre de Bire ou de Biré, peintre.

¹ *Notes critiques sur quelques artistes lyonnais : Revue du Lyonnais*, 3^e série, t. XIX, 1875, p. 142 à 160. *L'entrée de Charles IX à Lyon en 1564*. 1884. Avertissement et notes, p. xv à xvii.

500. Pierre DE LA ROCHE (..1561).

Pierre de La Roche, peintre.

501. MICHIEL II (..1561).

Michiel II, peintre.

502. François PHILIPPE (..1561).

François Philippe, peintre.

503. Jacques RAGEN (..1561).

Jacques Ragen, peintre.

504. Léon DE GUIGO (..1561-1575).

Léon ou Lyon de Guigo ou de Guigue, maître peintre.

Il était appelé souvent « maistre Lyon » ou « maistre Léon le painctre ».

Il a été marié, et a eu plusieurs enfants nés de 1564 à 1570.

Il a été député des peintres en 1568, en 1571 et en 1575, et a été, en 1564, le « conducteur » des peintres qui ont travaillé pour l'entrée de Charles IX.

505. Jean I^{er} PERRISSIN (..1561- † de 1611 à 1618).

Jean I^{er} Perrissin, maître peintre, graveur en taille-douce et architecte¹.

Il signait *Jan Perrissin* et *J. Perrissin*.

(1566.)

Son nom est écrit : Perrissin, Perissin, Perressin, Perrecin, Perrussin, Perrasin, Percin, Persain et de Persin.

(1576.)

¹ Malpé et Baverel font naître Perrissin en 1530; nous ignorons d'après quels documents. Ce maître a eu son premier enfant en 1577; il a fait ses premiers ouvrages pour le Consulat en 1561.

Il y a eu plusieurs Perrissin à Lyon, dans la première moitié du seizième siècle.

Jean Perrissin a épousé Simonne Méchin, Meschin ou Mychon, dont il a eu sept enfants, nés de 1577 à 1597.

Perrissin a été député des peintres en 1581, en 1590, en 1594, en 1595, en 1597, en 1598, en 1600 et en 1611.

Il a fait de nombreux ouvrages de peinture pour le Consulat de Lyon, à partir de 1561.

(28 novembre 1566.) « Jehan Perrussyn, peintre, x livres tournois pour quatre grandes armoiries par luy faictes qui ont servy à l'entrée de madame de Nemours à son joyeux advènement en ladictte ville ». La quittance autographe est signée *Jan Perrissin* ¹.)

On verra plus loin que ce maître a demeuré à Genève en 1569 et en 1570.

Perrissin a peint en 1583 des décorations dans l'intérieur de l'hôtel de ville de Lyon; il y a même fait des peintures sans aucune valeur artistique : « ...pour avoir peint le dedans de la maison de la ville en divers membres d'icelle. »

Il a été chargé avec Jean Maignan, en 1595 et en 1600, de la direction des « œuvres entreprises et desseignées » pour les entrées de Henri IV. De plus, ces deux maîtres s'engagèrent à « pourtraire lesdicts desseings sur les planches que l'on fera en après tailler pour les faire imprimer ». Perrissin a pris une part active à d'autres travaux pour la ville; il a peint, en 1596, « en la salle de la maison de ville, le pourtraict et figure du Roy » (Henri IV); il a peint aussi des sculptures sur pierre (écussons armoriés, lions, etc.).

Deux Flamands, Nicolas Castellin et Pierre Le Vignon, chargèrent en 1569 Jean Perrissin de « bien duement et entièrement pourtraire... une hystoire, circonstance et dispendences d'icelle », qui est devenue cette suite d'estampes connue sous le titre de « Premier volume contenant quarante Tableaux et Histoires diverses qui sont mémorables touchant les Guerres, Massacres et Troubles advenus en France en ces dernières années (de 1559 à 1570), lesquels sont pourtraits à la vérité ». Castellin en fut l'éditeur à

¹ On trouvera dans les comptes du Consulat de Lyon de nombreux détails sur les travaux de Perrissin. Ce maître peignit en 1576 des armoiries à l'hôtel de ville, entre autres « dans la court une grande armoire de la ville en compartiment acompagnée de une Pais d'un côté et de l'autre une Justice, le tout fait à frèse ». Parmi les peintures qu'il fit pour l'entrée de madame de La Guiche, en 1598, ouvrages à lui payés 38 écus soleil, on voit mentionnée « une prospettive faicte au milieu de la grande arcade hou estoit peinte une floras avec son petit himénée ».

Genève¹; il traita, le 8 juillet 1569, avec Jean de Laon, imprimeur à Genève, pour le tirage des planches et la composition typographique des légendes.

Jean Perrissin paraît avoir fait les dessins de ces *histoires*; il dessina ensuite les dessins sur bois. Jacques Le Challeux, « tailleur d'hystoires de Rouan habitant à Genève », les grava « sur tablettes de bois » (contrat notarié du 18 avril 1569). Perrissin, qui gravait en taille-douce, décida Castellin à renoncer à la gravure sur bois. Le Challeux fut congédié, et, le 23 juillet 1569, « Jean Persin et Jaques Torterel, de Lion », se chargèrent « de tailler en cuivre et en eau forte... toute l'hystoire à eux fournie et mise en avant par ledict Castellin² ».

Perrissin a signé vingt-quatre de ces planches : *Perrissin, Perrissim, I. Perrissin, Persius, IP* (en monogramme). Les seules estampes datées portent la date de 1569 et celle de 1570.

506. Jacques Coste (..1562-1564).

Jacques Coste, peintre et dominotier, a peint, en 1564, douze cent cinquante « escussions des armoiries du Roy », pour l'entrée de Charles IX.

507. François I^{er} Stella (1563 † 1605).

François I^{er} Stella, maître peintre, fils de Jean, est né, dit-on, à Malines en 1563.

Siret l'appelle van der Star; Stella est souvent désigné dans les actes sous le nom de Stallard ou de Stalard.

Van Mander dit de lui : « A Lyon demeure un excellent paysagiste et dessinateur, non moins habile peintre de figures que de compositions et de portraits, un Flamand du nom de François Stellaert³, dont j'ignore le lieu et la date de naissance⁴. »

Ce maître a été marié deux fois : la première fois, avec une fille du peintre Jean Vanderrière (cette première femme vivait encore en 1591); la seconde fois, avec Claudine ou Claude de Masso⁵.

¹ Nicolas Castellin et son beau-frère, Pierre Le Vignon, étaient associés « au train et estat de marchandise ».

² Nicolas Castellin, de Tournay, réfugié à Genève (1564-1576), auteur du *Recueil de gravures historiques connu sous les nom de Perrissin et Tortorel, et publié à Genève en 1570* (par M. Henri Bordier. 1881). (Extrait de la *France protestante*, 2^e édition, t. III.) — On trouvera des renseignements plus précis dans le travail donné sous le titre de *Notice sur Jean Perrissin et Jacques Tortorel*, par M. Théophile Dufour, qui a découvert les documents originaux.

³ Stellaert ou van der Sterre?

⁴ CARL VAN MANDER, *le Livre des peintres*, édition de H. Hymans, t. II, p. 301.

⁵ Claudine de Masso devait être bien jeune quand François Stella l'épousa, car elle mourut en 1660. « Le mercredi, 1^{er} septembre 1660. Convoiy de 20, service complet, de feue Claudine de Masso, veufve de feu François Stella et mère de feu

A partir de 1593, se sont succédé les baptêmes de quatre enfants du second mariage, nés de 1593 à 1598¹. Stella eut de Claudine de Masso trois autres enfants, dont le dernier, une fille, naquit en mai 1606.

Ce peintre alla jeune en Italie, et c'est à son retour de Rome qu'il s'établit à Lyon.

Il fit dans cette dernière ville un grand nombre de tableaux, peignant des paysages et des sujets d'histoire.

Il fut député des peintres en 1603.

François Stella demeurait, de 1591 à 1598, sur la place de Confort, dans la maison de Jean Vanderrière, père de sa première femme.

Il mourut à Lyon.

On a donné le 26 octobre 1606 comme date de son décès. Cette date est inexacte, car on lit à l'acte de baptême de Françoise, baptisée le 2 mai 1604, qu'elle est « fille de feu François Stella, vivant maistre peintre, et de dame Claudine de Masso, sa femme² ».

508. Pierre ESKRICH (.1564-1585).

Pierre Eskrich, maître peintre et brodeur, n'a été connu en France que sous le nom de *Cruche* et sous celui de *du Vasse* ou *du Vazze*. S'il a signé des estampes *Petrus Eskricheus*, il a signé des baux et des quit-

(1585).

tances du nom de *Cruche*, et c'est sous ce dernier nom qu'il est inscrit sur les rôles des tailles.

Il était probablement Allemand ou d'origine allemande, et est venu à Lyon de la Suisse.

Il a été marié et a eu un fils.

« Le iij^e jour du présent (mai 1568), a esté baptizé Nicollas Cruche, filz à Pierre Cruche. Son parrain honorable homme Nycollas de Langes, ses

M^r Stella, peintre ordinaire du Roy, prise aux galleries du Louvre. — Reça 38 livres 10 sols. » (Saint-Germain-l'Auxerrois.)

¹ Jacques Stella fut baptisé le 29 septembre 1596. (Saint-Nizier.)

² Archives de Lyon, *Livre des baptisez en l'esglise Saint-Nizier* (de 1603 à 1606).

marraines dames Magdelaine Thevenon, Claude de Réault et Innocent Pignon. Qui est né le XV^e d'apvril à cinq heures du matin.

« (Signé :) FAVRE¹. »

Pierre Eskrich demeurait à Genève en 1564, et les premiers travaux qu'il a faits à Lyon l'ont été en cette année :

« A Pierre Cruche, m^e painctre en ladictte ville de Lyon, la somme de quarante livres à lui taxée et ordonnée... par mandement desdicts sieurs conseillers eschevins de la ville et communauté de Lyon... pour son voiage estre venu exprès de Genevve en ladictte ville de Lyon faire certains pourtraictz et modelles, où il a séjourné ung mois, le tout pour la bien venue et entrée du Roy en ladictte ville de Lyon... Sa quittance escripte au doz d'icelluy mandement signée de sa main en date du quinziesme jour dudict mois de may oudict an 1564²... »

Cruche a fait les peintures du bateau du Roi pour l'entrée de Henri III en 1574³.

Il a composé et dessiné un grand nombre de planches d'ouvrages qu'il a signées *Petrus Escricheus, Petrus Eskricheus, Petrus Eskrichius, Cruche*⁴.

Par tout ce que nous avons appris sur Eskrich, il nous paraissait avoir été dessinateur et peintre. Nous l'avons toutefois, dans une de nos précédentes études⁵, présenté comme peintre et tailleur d'histoires. Les estampes dont il a donné le dessin sont d'une exécution trop inégale pour n'avoir pas été gravées dans plusieurs ateliers. Comme pour Bernard Salomon, rien n'indique qu'il ait gravé ; s'il l'a fait, ça n'a été qu'exceptionnellement. En l'état des choses, il n'est donc pas certain qu'Eskrich ait été graveur sur bois⁶.

Pierre Eskrich tenait à loyer, en 1573, sous le nom de Pierre du Vase

¹ Cruche a pris le titre de « peintre et bourdeur (brodeur) de Mgr de Mandelot, gouverneur pour le Roy à Lyon », dans le bail qu'il fit d'un logement dans une maison de la rue de la Vieille-Monnaie, le 18 novembre 1573.

² Archives de Lyon, CC.

³ La quittance, datée du 5 janvier 1575, est signée *Cruche*. La dernière pièce que nous connaissons de ce maître, datée du 20 février 1585, est aussi signée *Cruche* : Eskrich (« Honorable homme Pierre Cruche, m^e brodeur ») a signé comme témoin une quittance à la décharge du libraire Jean Huguetan.

⁴ Une de ces estampes, la carte de la Palestine, est signée : *Faciebat Petrus Escricheus Lugduni 1566*. Une autre estampe, *la Marche des Israélites dans le désert*, est signée : *P. Eskricheus inuentor*.

⁵ *Les artistes et les maîtres de métier étrangers ayant travaillé à Lyon, 1883*, p. 12.

⁶ M. A. Steyert regarde aussi comme douteux qu'Eskrich ait été tailleur d'histoires. (*Notes critiques sur quelques artistes lyonnais : Revue du Lyonnais, 3^e série, t. XIX, 1875, p. 142 à 160.*)

dit Cruche, un logement dans une maison sise dans la rue de la Vieille-Monnaie; il paraît qu'il occupait une autre maison dans la rue de Garillan, car il donna en location, le 5 janvier 1575, un petit logement dans cette dernière maison.

509. Étienne DE MARTELLANGE (..1564- † de 1586 à 1603).

Étienne de Martellange ou de Martelanches, désigné souvent sous le nom de « maistre Estienne le peintre », maître peintre, était, comme il le dit dans son testament, « natif de Vallence en Daulphiné ou d'un village apelé Saint-Peray en Viverès, et fils de feu honorables personnes Jehan Marthelange, painctre verrier, et Sicille Chaphe, quant vivoient demeurant audict Vallance ».

Il a épousé, en 1565, Claudine de Roy, dont il a eu trois fils, Étienne, Benoît et Olivier.

Il signait *Estienne de Marthelange et Estienne de Martellange*.

Il a été élève de Jean Capacin, de Florence.

Il fut député des peintres en 1573, en 1575, en 1576 et en 1577.

On conserve, à l'hôtel de ville de Lyon (aux archives de la ville), un portrait à l'huile peint sur panneau (le fond est vert), au revers duquel on lit : STEPHANEVS MARTELANGIVS FACIEBAT ANNO 1568.

510. Jean CAPACIN (..1565-1577).

Jean Capacin ou Capassin, de Florence, peintre, a été le maître d'Étienne de Martellange.

Il travaillait à Lyon de 1565 à 1568; on connaît de lui un tableau qu'il a signé et daté en 1577.

511. ÉTIENNE VI (..1566-1568).

Étienne VI, maître peintre.

512. Jean GUILLERMET (1566-1568).

Jean Guillermet, peintre et *imagier*.

513. Henri-Cornelissen VROOM (1566- † 1640).

Henri-Cornelissen Vroom, peintre, né à Harlem en 1566, fils de Corneille Henrichsen, tailleur d'images. Il épousa, à Harlem, Josine Cornelisse.

Vroom a travaillé en Espagne, en Italie, en France et en Hollande. Dans le cours de ses voyages, il s'est arrêté à Lyon, et y est resté six mois. Van Mander rapporte que, « dans un château, non loin de la ville (de Lyon), chez M. Bottoin, Vroom peignit à la détrempe, sur toile, les campagnes de ce personnage et de ses ancêtres, à Pise, en Italie, tant sur terre que sur mer ».

Vroom alla ensuite à Paris, à Rouen, et retourna en Hollande. Il mourut à Harlem, le 24 janvier 1640¹.

¹ CAREL VAN MANDER, *le Livre des peintres*, édition de H. Hymans, t. II, p. 208 à 218.

514. NOËL I (..1568).
Noël I, peintre.
515. Claude OLIVIER (..1568).
Claude Olivier, peintre.
516. Antoine ROCH (..1568).
Antoine Roch, maître peintre.
517. Jean-Baptiste GILLET (..1568-1571).
Jean-Baptiste Gillet, peintre.
518. Jean I DU COURTIL (..1568- † en 1571 ou 1572).
Jean I du Courtil ou du Curtil, maître peintre et verrier.
519. Guillaume BONIN (..1568-1574).
Guillaumé Bonin, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.
520. Claude GUILLERMET (..1568-1577).
Claude Guillermet, peintre et verrier, a été député des peintres en 1573.
521. Guichard LALIER (..1568-1586).
Guichard Lalier ou Lalix, peintre, demeurait dans la rue Tramassac.
522. Antoine CARRA (..1568- † 1592).
Antoine Carra, maître peintre, a été député des peintres en 1572, en 1580, en 1583, en 1585, en 1587, en 1589 et en 1591.
Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri II.
Il fut inhumé à Lyon, le 9 juin 1592.
523. Noël TORTOREL (..1568-1592).
Noël Tortorel, maître peintre et verrier.
Le nom est écrit Tortorel, Torterel, Tortoret et Tourtoret.
Tortorel, qu'on appelait aussi « Noël le painctre », a épousé Marie Du Fautport, et a eu d'elle plusieurs enfants ¹.
Il a été député des peintres en 1592.
Sa femme fut inhumée le 13 août 1581, « en temps de peste ».
524. Jean CHEVALLIER (..1569-1571).
Jean Chevallier, peintre.
525. Bernard GERMAIN (..1569-1571).
Bernard Germain, peintre.
526. Jean MAGNAN (..1569-1601).
Jean Magnan ou Maignan, maître peintre, vitrier et architecte, signait *Jehan Magnan*.

¹ Noël Tortorel était probablement parent de Jacques Tortorel, de Lyon, qui a gravé, avec Jean Ferrissin, « en cuivre et en eau forte », les planches du recueil des scènes de 1559 à 1570.

Il a été député des peintres en 1574, en 1578, en 1579, en 1582, en 1584, en 1588, en 1591 et en 1600.

Magnan a entrepris, en 1590, « l'œuvre, construction et édification de l'église et monastère des religieux de la Grande-Chartreuse de Lyon ».

(Juillet 1595.)

Il a fait des peintures et des décorations pour la ville de Lyon, et il a eu, avec Jean Perrissin, « toute la conduite de la besongne » pour l'entrée de Henri IV, en 1595, et pour l'entrée de Marie de Médicis, en 1600.

Le Consulat de Lyon le chargea de faire : en 1582, « les portraictz des calices, patènes et burettes » qui furent envoyés à Notre-Dame de Lorette, et, en 1586, le plan de la citadelle.

527. Jean BASTARD (..1570-1574).

Jean Bastard, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

528. François MAGNAN (..1570-1574).

François Magnan, peintre.

529. Sébastien MORILLARD (..1570-1574).

Sébastien ou Bastien Morillard, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

530. Corneille II DE LA HAYE (..1570-1590).

Corneille II de La Haye, peintre, fils de Corneille I, le peintre de Henri II.

Il a été marié, et a eu trois enfants : un fils, Christolle, et deux filles, l'une décédée en 1583, et l'autre décédée en 1593¹.

531. Jean MORILLARD (..1570-1607).

Jean ou Jean-Baptiste Morillard ou Mourilliard, maître peintre, signait *J.-B. Mourilliard*.

¹ « Cedit jour (24 septembre 1593), nous avons conduit aux Jacobins Renée de La Haye, vivant vefve, seur d'ung paingtre assez pauvre qu'il l'a faict entéré aux despens des parens xl s. »
(« Papier pour Sainte Croix où sont escriptz les mariages, sépultures », etc., de 1593 à 1602.) Ce frère de Renée était Christofle de La Haye.

Il a épousé Marguerite Granche ou Grange, et a eu d'elle plusieurs enfants.
 Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III, et a peint en 1607 des
 « portraictz à l'huile... en l'hostel commung de la ville, mesmes sur
 l'entrée des archives et de la chambre du conseil du Consulat ».

532. Nicolas MOREAU (..1571).

Nicolas Moreau, peintre.

533. Jean VATER (..1571).

Jean Vater, peintre.

534. Pierre VATER (..1571).

Pierre Vater, peintre.

535. BERNARD III (..1571-1572).

Bernard III, peintre.

536. Lambert ROYET (..1571-1572).

Lambert Royet, peintre.

537 et 538. Les frères SILVESTRE (..1571-1572).

Les frères Silvestre, peintres.

539. Jean VALIER (..1571-1572).

Jean Valier, peintre.

540. Mathieu CHANSI (..1571-1574).

Mathieu Chansi, peintre.

541. Charles II DE CRANE (..1571-1574).

Charles II de Crane, de Crasne, Du Cresne ou Decrane, peintre, a tra-
 vaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

542. Crespin DU VERNEY (..1571-1574).

Crespin Du Verney, peintre.

543. Bernard HERVIEUX (..1571-1574).

Bernard Hervieux, peintre.

544. Jean FRANÇOYS (..1571-1575).

Jean François, peintre et *poponnier*.

545. Pierre FRANÇOYS (..1571-1575).

Pierre François, peintre et *poponnier*.

546. Mathieu FAURE (..1571-1591).

Mathieu Faure ou Faure, peintre.

547. Pierre MIGUET (..1572).

Pierre Miguet, peintre et *poponnier*.

548. Bertrand MORILLARD (..1572-1574).

Bertrand Morillard, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de
 Henri III.

549. Jacques MOY (..1572-1574).

Jacques Moy, peintre.

550. Barthélemy DE LA RIVIÈRE (..1574).

Barthélemy de La Rivière, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

551. Noël DE VIDA (..1574).

Noël de Vida, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

552. Jean DU METS (..1574).

Jean du Mets, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

553. Étienne GORRAN (..1574).

Étienne Gorran, peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

554. JACQUES VII (..1574).

Jacques VII dit Nantelle, peintre.

555. Jacques II LE ROUX (..1574).

Jacques II Le Roux, peintre.

556. Guillaume MOLLA (..1574).

Guillaume Molla, peintre.

557. Guillaume MORELLET (..1574).

Guillaume Morellet, peintre.

558. Jacques MORILLARD (..1574).

Jacques Morillard, peintre.

559. Jacques MORILLE (..1574).

Jacques Morille, peintre.

560. Mathieu OSENGE (..1574).

Mathieu Oseuge ou Oseuge, peintre.

561. Étienne PARPMAN (..1574).

Étienne Parpman, peintre.

562. PETIT-JEAN II (..1574).

Petit-Jean II, peintre.

563. Antoine RANGUET (..1574).

Antoine Ranguet, peintre.

564. Jacques BAYONNE (..1574-1575).

Jacques Bayonne, peintre.

565. Pierre BAVOND (..1574-1575).

Pierre Bavond, peintre.

566. Guillaume BRUN (..1574-1575).

Guillaume Brun, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

567. Jean II CARRA (..1574-1581).

Jean II Carra, peintre, a été député des peintres en 1574.

568. Julien GAMBIN (..1574-1581).

Julien Gambin, potier de terre, de Faenza, a été peintre sur faïence.

Il établit à Lyon, en 1574, une fabrique de vaisselle de terre, et était, en 1581, associé d'un autre Italien, Filippo Seiton ¹.

569. Jean LE FÈVRE (..1574-1581).

Jean Le Fèvre, dessinateur et tailleur d'histoires.

570. Antoine VOLLANT (..1575-1581).

Antoine Vollant ou Volant, peintre, tailleur d'histoires, dominotier, a « pourtraict et taillé des molles servant à imprimer ».

571. Jean II DU COURTIL (..1574-1590).

Jean II Du Courtil, Du Curtil ou Du Curty, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

572. Mathieu II CHEVRIER (..1574-1594).

Mathieu II Chevrier, peintre, a été marié, et a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

573. Michel MICHELET (..1574-1596).

Michel Michelet ou Michellet, peintre, a épousé Louise Morel, dont il a eu plusieurs enfants.

574. Bertin RAMUS (..1575- † 1595).

Bertin Ramus, maître peintre et verrier, signait *Bertin Ramus*.

Il a épousé Suzanne Grenier, dont il a eu six enfants, nés de 1583² à 1595.

Il a été député des peintres en 1585.

Il a fait, en 1577, les vitraux peints de la chapelle Saint-Roch.

Il a été inhumé dans l'église Sainte-Croix, le 7 février 1595.

575. Pierre BÉMON (..1575-1608).

Pierre Bémon, Bémond ou Beymont dit Caille, peintre, député des peintres en 1589.

576. Florent BÉMON (..1575-1615).

Florent ou Floris Bémon, Bémond ou Beymont dit Caille, maître peintre, a épousé Claudine Molière, dont il a eu plusieurs enfants, nés de 1599 à 1612.

Il a été député des peintres en 1593, en 1603 et en 1613.

Il était, en 1595, un des quatre bourgeois ayant la charge de l'exercice de la police chacun de son quartier (quartier et place de Confort).

Il demeurait dans la rue Mercière, « au bout du monde ».

577. Guillaume NICOLAS (..1576-1613).

Guillaume Nicolas, maître tailleur d'histoires et peintre.

¹ Gabriel Gambin, « marchand potyer en vayselle de terre », que nous avons suivi à Lyon de 1583 à 1623, était Génois.

² Le premier enfant de Bertin Ramus, un fils, François, eut pour parrain « meser Armenin d'Armeninj », et pour marraine « dame Prudence Venturelli, femme de messer Jeronimo Daprada de Vincentio (Sainte-Croix, 13 janvier 1583) ».

578. Nicolas LE ROUX (..1578-1583).

Nicolas Le Roux, peintre et sculpteur.

579. Jacques DE LA FAYE (..1579-1581).

Jacques de La Faye, peintre, a épousé Marie Merlin, dont il a eu une fille.

5^e O. CLAUDE II (..1580-1581).

Claude II, maître peintre.

581. Mathieu LARIBEAU (1580-1584).

Mathieu Laribeau, peintre.

582. Henri CARRA (1581).

Henri Carra, peintre.

583. Nicolas DAVAIN (..1581).

Nicolas Davain, peintre.

584. Bernard ARVIEU (..1581-1582).

Bernard Arvieu, peintre, a épousé Claudine Bonier¹.

585. Jean DU GELLAY (..1581-1595).

Jean ou Jean-Baptiste Du Gellay ou Du Gelley, maître peintre et verrier, a épousé Claudine de La Reniera, dont il a eu une fille en 1595.

586. Barthélemy BRUN (..1583-1585).

Barthélemy ou Berthélemy Brun, peintre, a épousé Philiberte Raynné ou Raynier, et a demeuré dans la rue Raisin.

587. Bertin RAVIER (..1583-1585).

Bertin Ravier, peintre, a été député des peintres en 1585.

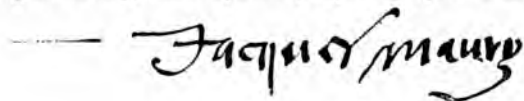
588. Otton VENDEGRIN (..1583-1588).

Otton Vendegrin, peintre et tailleur d'histoires, a été marié. Ce qui est singulier, c'est que sa femme porte sur les actes de baptême des enfants trois noms de famille différents : Maurice Potier (1584), Maurice Genty (1585 et 1587), Maurice Cabuchot (1588).

Vendegrin demeurait sur la place de Confort.

589. Jacques MAURY (..1583- † 1626).

Jacques Maury, maître peintre, signait *Jacques Maury*.



(26 février 1610.)

Il a épousé : en premières noces, Benoîte Roy, dont il a eu un fils en 1585, et, en secondes noces, Claudine de Masso.

¹ Il est très-probable que Bernard Arvieu est le même personnage que Bernard Hervieux (..1571-1574), quoique l'un et l'autre aient demeuré dans des quartiers différents.

Il a été député des peintres en 1612, en 1613 et en 1618.

Il a fait des peintures pour des entrées et a travaillé aux décorations de l'hôtel de ville. Il a peint, en 1615, une suite de vingt-six tableaux (la vie de saint Dominique) pour les Dominicains, et a été employé, en 1622, avec Jean Perrissin, César Gillio et Marc-Sgarbel, aux travaux de l'entrée de Louis XIII.

Il est décédé à Lyon en 1626.

590. Pierre MAGNIN (..1584-1585).

Pierre Magnin, « peintre à relier (*sic*) »; a épousé Antoinette Pallier.

Il a demeuré dans « la rue du Boys, au puy couvert », et dans la rue Grenette.

591. Gaspard OZIER (..1584-1585).

Gaspard Ozier ou Rozier, peintre, a épousé Nicole Dargone.

Il demeurait dans « la rue de l'Escorche beuf » à l'Ange.

592. Michiel ARNUAUD (..1584-1586).

Michel Arnaud, « marchand peintre en pappier », a épousé Jeanne Bouchu et a demeuré dans la rue Mercière.

593. BARTHÉLEMY II (..1584-1586).

Barthélemy II, maître peintre, a demeuré dans la rue Tramassac.

594. Gabriel DE LA PRÈZE (..1584-1597).

Gabriel de la Prèze, maître peintre, a épousé Nesmes, Naysme ou Nayne de La Frasse, dont il a eu sept enfants.

595. Tobie YSAÏE (..1584-1608).

Tobie Ysaïe, maître peintre, appelé souvent « maistre Thobie le peintre », a épousé Sibylle Lescuyer.

Il a été député des peintres en 1585, en 1586, en 1594, en 1595, en 1597, en 1598, en 1603 et en 1608.

596. Rambert BADOY (..1584-1616).

Rambert Badoy, maître peintre et enlumineur, signait *R. Badoy*.

Il a épousé Claude Artaud.

597. François PERRIER (1584- † 1656).

François Perrier, peintre et graveur, est né en 1584 ou en 1590, à Mâcon, suivant les uns, et à Saint-Jean de Losne, suivant les autres. Il était surnommé Perrier le Bourguignon.

Il se rendit dans sa jeunesse à Lyon, et y peignit un grand nombre de tableaux; il travailla surtout pour les Chartreux.

Il fut un des premiers artistes que Le Brun appela à lui pour créer en 1648 l'Académie royale de peinture; il y devint professeur.

Perrier alla deux fois en Italie.

Il mourut à Paris en 1656.

598. Pierre PUDEFAIN (..1585-1586).

Pierre Pudefain, peintre.

599. Michel BRUNAND (..1585-1598).

Michel ou Michiel Brunand, maître peintre et dominotier, « marchand painctre en pappier », a été marié à Jeanne Boucher.

Il a gravé sur bois. On a de lui un portrait en pied de Henri IV, dessiné et gravé sur bois par lui¹.

Michel Brunand demeurait dans la rue Mercière.

600. Jean-Baptiste VANDEGRIN (1585-1644).

Jean-Baptiste Vandegrin ou Vinc, maître peintre et tailleur d'histoires ou tailleur d'images, était fils d'Otton et de Maurice Genty, sa femme. Il est né en 1585.

Il a épousé, en premières noces, Anne Laurent, et, en secondes noces, Berthélemye Jumeau.

601. Jacques MORET (..1586-1588).

Jacques Moret ou Noret, peintre, a épousé Benoîte Roy.

602. Henri CHARPIN (..1586-1591).

Henri Charpin ou Cherpin, peintre et vitrier, a épousé Charlotte de Lestra, dont il a eu un fille en 1586.

603. Jean III VANDERMÈRE (..1586-1598).

Jean III Vandermère, maître peintre, a épousé Jeanne Obrière ou Ouvrière, dont il a eu un fils, Pierre, né en 1586.

Il demeurait sur la place de Confort.

Le nom est écrit Vandermère, Vandemère, Vandemeure et Vandemore.

604. Lancelot BONARDET (..1586-1616).

Lancelot Bonardet, maître peintre et vitrier, était de Seyssel.

Il signait *L. Bonardet*.

Il a épousé Marie Torterel, dont il a eu cinq enfants, nés de 1587 à 1602.

Il a été député des peintres en 1586, en 1604, en 1606 et en 1616.

Il a fait des travaux pour la ville de Lyon.

605. Jérôme CHARPIN (1588- † 1639).

Jérôme (Hiérosme) Charpin, peintre et vitrier, était fils de Henri Charpin et de Charlotte de Lestra, sa femme. Il a été baptisé le 7 avril 1586.

Il a épousé Catherine Morancé, dont il a eu plusieurs enfants.

Il a été maître verrier de la cathédrale de Lyon.

Il a été inhumé le 24 juillet 1639.

« M^{re} Hiérosme Charpin, victrier de M^{re} de Saint-Jean, a été enterré le 24^e juillet (1639), et a esté payé 4 livres 14 sols². »

¹ Le Musée royal de Berlin possède un exemplaire de cette rare estampe.

² Archives de la ville de Lyon, Registre des enterrements faits à l'église Sainte-Croix, de 1629 à 1676.

613. NOVEL (..1588- † 1593).

Noyel, maître peintre, est décédé à Lyon le 5 avril 1593.

614. Pierre DU GELLAY (..1588-1610).

Pierre Du Gellay ou Du Geley, maître peintre et vitrier, a épousé Isabeau Rambert.

615. Antoine FAVRE (..1588-1615).

Antoine Favre ou Faure, maître peintre, a épousé Françoise Parye, dont il a eu plusieurs enfants.

Il a été député des peintres en 1592, en 1595, en 1596, en 1606, en 1610 et en 1615.

Il a demeuré dans la rue Ferrandière.

616. Louis SALOMON (1588-1633).

Louis Salomon, peintre, fils de Jean et de Jeanne Fourcier, sa femme, est né à Lyon le 3 septembre 1588.

Il a épousé Antoinette Buisson, dont il a eu deux fils.

617. Richard TAVEL (1588- † en 1667 ou en 1668).

Richard Tavel, peintre et architecte, né à Langres le 20 mars 1588, s'est établi à Lyon. Il est décédé le 10 octobre 1666 ou 1668.

618. Claude GASIER (..1588-1592).

Claude Gasier, peintre et émailleur (*ymalleur*), avait épousé Clauda, dont il a eu un fils en 1591.

Il demeurait « en la grand'rue de Conffort ».

619. Jean-Baptiste CHAUSSIGNAT (..1589-1600).

Jean-Baptiste Chausignat, Chossignat ou Chausigniant, peintre et vitrier, a épousé Claudine Chirat.

620. Hans AMBRELLIN (..1590-1592).

Hans Ambrellin, peintre, Allemand, a épousé Marie Roux.

621. Guillaume DURAND (1591).

Guillaume Durand, peintre.

622. Antoine TERRAILLON (..1591).

Antoine Terraillon, peintre.

623. Barthélemy DU RIEU (..1591-1594).

Barthélemy Du Rieu, peintre.

624. François MORILLARD (..1591-1594).

François Morillard, marchand peintre.

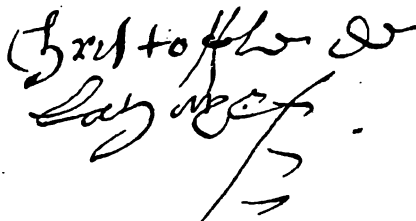
625. Christoffe DE LA HAYE (..1591-1620).

Christoffe de La Haye ou de Laye dit Corneille, maître peintre, signait : *Christoffe de la haye, Cristoffe de la haye et Delahaye.*

Il était fils de Corneille II de La Haye.

Il a épousé en premières noces Louise Bergier, qui est décédée le 18 mars 1594 :

« Le samedi 19^e (mars 1504) avons enterré Loyse Bergier, femme de Christofle de La Haye, m^e painctre audict Lyon. Por les droictz par le corrier 5 livres¹. »



(Juillet 1595.)

De La Haye s'est remarié en 1598 avec Claire André, dont il a eu neuf enfants, nés de 1599 à 1619.

Il a été député des peintres en 1595, en 1596, en 1598, en 1599, en 1603, en 1604, en 1607, en 1611 et en 1616.



(1629.)

Il a travaillé en 1595 pour l'entrée de Henri IV et en 1600 pour l'entrée de Marie de Médicis. Il a peint des décorations pour la ville.

(18 juillet 1595.) « Christofle de la haye dict Corneille, m^e painctre à Lyon, a accordé avec lesdicts s^{rs} eschevins qu'il rendra parfaites dans ung moys les œuvres qu'il a entrepris pour l'entrée du Roy, qui sont une colonne de Traïan de la haulteur de cinquante piedz et quatre piedz et demy de diamette avec le podestal et les marches, une piramide de mesme haulteur, l'aquelle colonne sera élevée au grand palais et la piramide au port Saint-Pol, et dans la place du Change ung théâtre en demy rond tel qu'il luy a esté dessaigné, le tout avec les portraictz, figures, statues, inscriptions, charpenteries et menuzerie neccessaire, et fournira toutes les estoffes lesquelles demeureront ausdicts eschevins, excepté toute la charpenterie l'aquelle demeurera audict Delahaye, et pour le tout luy sera payé cinq cens escus soleil sur lesquels luy en seront avancez dès à pré-

¹ Archives de Lyon, *Mémoire des droictz des enterremetz* (faits à l'église Saint-Paul de Lyon dans les années 1591 à 1606).

sent deux cens et du surplus il sera satisfait à mesure que la besogne se fera bien par lui mesme, et a signé Christoffe Delahaye ¹. »

De la Haye demeurait dans la rue de Flandre.

626. Louis ANGEL (..1592-1594).

Louis Angel, maître peintre et tailleur d'histoires, a épousé Nicole Allier, dont il a eu un fils en 1594.

627. Jacques VANDERMÈRE (..1592-1596).

Jacques Vandermère, Vandemère, Vandemeure ou Vandelmoré dit le Levin ou le Liévin, peintre, fut le parrain de Jacques, fils de François Stella.

628. Philippe RIBEAU (..1594).

Philippe Ribeau, peintre.

629. Jean SANSONNAUT (..1594).

Jean Sansonnaut, peintre.

630. Thibaut CARRA (..1594- † 1607).

Thibaut Carra, maître peintre, a été député des peintres en 1596, en 1597, en 1598, en 1599 et en 1601.

Il a été inhumé à Lyon le 10 juillet 1607.

« Il paroît que le 10^e juillet 1607 a esté enterré Thibaud Carra peintre...². »

631. Abraham YBRELLIN (..1594-1614).

Abraham Ybrellin, maître peintre, a épousé Marie Remy, dont il a eu plusieurs enfants.

632. Pierre II MORILLARD (..1595-1598).

Pierre II Morillard, peintre.

633. Sébastien BERTHOLUS, peintre et verrier, était de Montferrat, en Italie.

634. Michel II CARRA (..1596-1598).

Michel II Carra, maître peintre, a épousé Marie Pincellet.

Il demeurait sur la place de Confort.

635. Jacques STELLA (1596- † 1557).

Jacques Stella, peintre, fils de François et de Claudine de Masso, sa femme, est né à Lyon et y fut baptisé le 19 septembre 1596.

« Ledict jour (19 septembre 1596) j'ay baptizé Jaques, fils de François Stella, marchand paintre, et de Claudine de Masso, sa femme, demeurant vers Confort; son parrain, Jaques Vandemore dict Levain; ses marraines, Jehanne Mathillion et Anne Mathillion. (Signé :) Douy ³. »

Jacques Stella fut l'ami du Poussin.

Il peignit l'histoire et le portrait, et grava à l'eau-forte.

Il fut peintre ordinaire du Roi, et ses gages en cette qualité étaient

¹ Archives de Lyon : Actes consulaires, BB 132, f^o 70 r^o et v^o.

² Archives du Rhône : Inventaire des Jacobins.

³ Archives de Lyon; Registres des baptêmes et des enterrements faits à Saint-Nizier de 1591 à 1601.

de 1,000 livres par an. Il fut fait chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

Il signait *Stella* et *Jacque Stella* ; il signait aussi avec les marques suivantes : IS en monogramme suivi d'une étoile, ou I et une étoile.

Il mourut à Paris le 29 avril 1657.

636. Jean MARGUALJ (..1597).

Jean Margualj, peintre.

637. Jean VATEL (..1597).

Jean Vatel, peintre.

638. Claude GIRARDON (..1597-1605).

Claude Girardon, marchand peintre, a épousé Anne Garde.

639. FLORENT (..1598).

Florent, peintre.

640. Claude CHARMETTON (1598-1642).

Claude Charmetton, maître peintre, fils de Pierre, maître maçon, et de Julianne Jolly, sa femme, est né à Lyon et y a été baptisé le 5 mai 1598.

Il a épousé Lucrèce Chassain ou Chassin, dont il a eu cinq enfants, nés de 1623 à 1642.

641. Jean BLANCHON (..1599-1601).

Jean Blanchon, maître peintre, a épousé Étienne Féliz.

642. Jean AUBERT (..1599-1628).

Jean Aubert, maître peintre et vitrier, a épousé Jeanne Chevassieu ou Chavassieu, dont il a eu six enfants, nés de 1601 à 1610.

Il a fait des peintures d'ornement à l'hôtel de ville.

643. Grégoire PONDY (..1599-1614).

Grégoire Pondy ou Pont, peintre, député des peintres en 1614.

644. Grégoire SALOMON (1599-1628).

Grégoire Salomon, maître peintre, fils de Jean Salomon et de Jeanne Fourrier, sa femme, est né à Lyon et y a été baptisé le 10 août 1599.

Il a été marié à Françoise Renaud, et a eu d'elle deux enfants en 1626 et 1628.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

645. AUBERT II (dix-septième siècle).

Aubert II le Lyonnais, peintre cité par l'abbé de Marolles.

646. Jean CRETET, peintre, né à Lyon, et décédé à Paris, à la fin du dix-septième siècle.

Il a fait des tableaux religieux.

L'abbé Pernetti a dit de ce peintre oublié qu'il était « admirable dans le coloris, le clair-obscur et la composition » (t. II, p. 132).

647. SORLIN (dix-septième siècle).

Sorlin, peintre, est né à Lyon.

Il a été élève de Mignard et a peint surtout des tableaux religieux.

648. SQUONIAM (dix-septième siècle).

Squoniam, peintre, Allemand, a peint des tableaux à Lyon.

649. Jacques BLANCHARD (1600- † 1638).

Jacques Blanchard, élève de Nicolas Bolleret et de Horace Le Blanc, a travaillé à Lyon, à Venise et à Paris. Il a peint des portraits et des tableaux religieux. Son coloris est clair et son faire vigoureux.

Blanchard était un excellent graveur à l'eau-forte.

650. Antoine VATEL (..1601-1604).

Antoine Vatel, peintre, a épousé Bertolonna de Pouzou.

651. Germain PANTHO (1602 † 1675).

Germain Pantho ou Panthot, maître peintre, fils de Guillaume Panthot et de Marguerite Julian, sa femme, a été baptisé le 3 janvier 1602.

« Ledit jour (3 janvier 1602) a esté baptizé Germain, filz de honneste homme Guillaume Pantho, maistre hoste de Lyon, et de Marguerite Jullian, ses père et mère. Son parrain, Claude Caterin, au lyeu et place de honneste homme du sire Germain Moreau, marchant à Tornon; marraine, Françoise Bruard, fille de feu Laurent Bruard, en son vivant pèletier.

« (Signé :) Reboton ¹. »

Germain Pantho a épousé Marguerite Vazel ou Vazet, dont il a eu sept enfants, nés de 1624 à 1642.

Il signait *G. Pantho* et *G. Panthot*.

(10 janvier 1663.)

Horace Le Blanc, étant sur son lit de mort, désigna au Consulat de Lyon Germain Pantho pour lui succéder comme peintre ordinaire de la ville. Pantho fut nommé à cette charge le 10 novembre 1636.

Il fit en 1654 le portrait de Louis XIV, et fit, soit seul, soit avec Thomas Blanchet, des tableaux et des peintures à fresque à l'hôtel de ville.

Il demeurait dans la rue de l'Angèle.

Il mourut à Lyon le 20 octobre 1675.

652. Claude BLANCPIGNON (..1603-1613).

¹ Archives de la ville de Lyon, *Registre des baptizes faitz à Saint Paul* (de 1600 à 1612).

Claude Blancpignon, maître peintre, a été marié à Rose Sceauvé.
653. François II STELLA (1603- † 1647).

François II Stella, peintre, fils de François I^{er} Stella et de Claudine de Masso, sa femme, est né à Lyon en 1603.

« Ledit jour (24 août 1603), j'ay baptisé François, fils d'honnête homme François Stella, m^e peintre, et de dame Claudine de Massou, sa femme ; parrein, noble François Clapisson, procureur du Roy en la Sénéchaussée et siège présidial de Lyon et seigneur de la Duchère, et marreynne damoysselle Sibille Lescuier.

« (Signé :) Plichon ¹. »

François Stella alla à Rome, et, à son retour d'Italie, s'établit à Paris, où il épousa, le 5 février 1643, Jeanne Hette, veuve de Étienne Rolan.

Il fut peintre ordinaire du Roi, et fit des peintures et des tableaux au château de Saint-Germain (1639).

Il mourut à Paris le 26 juillet 1647.

654. Philippe LE BEAU (..1604-1608).

Philippe Le Beau, dessinateur et peintre.

Il a fait un plan de Lyon en 1607.

655. Joseph MILLION (..1604-1611).

Joseph Million ou Millon, peintre, a épousé Anna du Rieu, dont il a eu plusieurs enfants.

656. Pierre DIBUISSON (..1605-1606).

Pierre Dibuisson, peintre, a épousé Marie Prine de Longueville.

657. Jacques MORIN (..1606-1608).

Jacques Morin ou Maurin, maître peintre, a été député des peintres en 1608.

Il a fait des peintures pour le Consulat.

658. Jacques HÉBERT (..1606-1617).

Jacques Hébert, maître peintre, a été député des peintres en 1606, en 1609, en 1612 et en 1617.

Il signait *J. Hebert*.

(28 juillet 1606.)

¹ Archives de Lyon : Livre des baptises en l'église Saint-Nizier (de 1603 à 1606).

Il a fait des peintures d'ornement pour le Consulat.

659. Michiel MARMIER (..1607).

Michel Marmier, maître peintre, a été marié à Louise Guichard.

660. Pierre REYMOND (..1607).

Pierre Raymond, peintre, a été député des peintres en 1607.

661. Antoine SGERBELLE (..1607-1612).

Antoine Sgerbelle ou Sgherbelle, maître peintre, de Venise, a épousé Benoitte Guichard.

662. Jean MAURY (..1607-1615).

Jean Maury ou Morry, maître peintre, a épousé Claudine Blancpignon.

663. Philibert PLASSARD (..1608-1609).

Philibert ou Philippe Plassard, peintre, a été député des peintres en 1609.

664. Louis RAMBAUD (..1608-1628).

Louis Rambaud, peintre, a épousé Philiberte Grolier, dont il a eu plusieurs enfants.

665. Antoine JACQUET (..1610-1612).

Antoine Jacquet ou Jaquet, maître peintre, a été marié avec Nicole Gillet.

666. Joseph ARBON (..1610-1615).

Joseph Arbon, peintre, a épousé Louise Delaye, dont il a eu plusieurs enfants.

667. Horace LE BLANC (..1610-1637).

Horace ou Horatio Le Blanc ou Blanc, peintre d'histoire et de portrait, est né à Lyon.

Il a épousé Marguerite Didier.

Il signait *Ho, Blanc, Ho, Le Blanc* et *Horace Le Blanc*.

(1629.)

Il alla en Italie, et fut élève de Lanfranc.

Il fut député des peintres en 1610, en 1614, en 1615, en 1618 et en 1629.

Le Blanc fut nommé, le 18 mai 1623, peintre ordinaire de la ville de Lyon.

« Les dictz Sⁿ (le prévôt des marchands et les échevins) ayant esté advertis que S^r Oracio Blancq, peintre en l'Accadémie de Rome et bourgeois de cette ville, en partoît avecq sa famille pour aller à Paris... sachant combien il est expert et rare en son art... (suit la délibération portant nomination de Le Blanc) ¹. »

On lui donnait en 1625 dans les actes la qualité de peintre ordinaire du Roi, et il était, à l'époque de sa mort, peintre de la maison du Roi avec 30 livres de gages.

Il excellait dans la peinture des portraits, et était renommé pour son habileté à saisir la ressemblance de ses modèles.

On dit qu'il fut appelé à Paris par Charles de Valois, duc d'Angoulême, qui le chargea de décorer la galerie du château de Grosbois.

Le Blanc a peint à Lyon un grand nombre de portraits, entre autres le portrait du Roi et celui du marquis de Villeroy. Il fut chargé en 1622 par le Consulat de la direction des travaux de peinture pour l'entrée de Louis XIII et de la Reine. Voici la teneur du mandement de payement : « Mandement pour le sieur Le Blanc, maistre peintre de ladicté ville, de la somme de trois cens livres tournois à luy accordée par le Consulat pour ses peynes et vaccations des devis et desseings qu'il a dressé de toutes les peintures qu'ont esté faictes en ladicté ville pour l'entrée da Roy et de la Reyne et du soing qu'il a pris sur tous les painctres qui y ont travaillé à ce qu'ilz fissent leur devoir ². »

Il mourut à Lyon en 1637.

668. Guillaume RIOTY (..1611-1621).

Guillaume Rioty ou Rioti, maître peintre, a épousé : 1^o Catherine Devauges ou Devaulx, dont il a eu plusieurs enfants ; 2^o Antoinette Force.

« Ledict 24 (janvier 1621) baillé remise à Guillaume Rioti, peintre, pour s'espouser avec Anthoinette Force.

« M^r Bertrand, 1 liv. 10 s. ³. »

669. Jean II PERRISSIN (..1611-1626).

Jean II Perrissin, maître peintre, a épousé, le 28 avril 1615, Louise Noytolon :

« Le mesme jour (28 avril 1615) remis Jehan Perrissin, m^o peintre,

¹ Archives de Lyon, BB 162, f^o 123 v^o à 125 v^o. Le Blanc a signé à la sui de la délibération *Horace Le Blanc*.

² Archives de Lyon, BB 161, 22 décembre 1622.

³ Archives de la ville de Lyon, Registre des enterrements et des mariage faits à Saint-Nizier de 1621 à 1624.

de la perroisse Saint-Nizier, à Loyse Noyttolon, perroisse de céans. Épouzé aussi audict Saint-Romain¹. »

Il figurait *JPerrissin*.

(1622.)

Nous ignorons quel était le degré de parenté avec Jean I^{er} Perrissin.

Jean II a peint, en 1622, avec Jacques Maury, César Gillio et Marc Sgarbel, « les arcades, piramides, fonteynes et colomnes et autres ouvrages », pour l'entrée de Louis XIII.

Mandement du 7 février 1623. « ...Vous payerés à Jean Percin, m^e peintre, la somme de dix huit livres pour avoir crayonné en papier les desseings des portaulx, arcades et autres triumphes que la ville de Lyon a faict faire pour honorer l'entrée du Roy et de la Roynne en ladicte ville². »

670. Charles CLÉMENT (..1611-1631).

Charles Clément, maître peintre, s'est marié : 1^o avec François Narbonet, qui lui a donné plusieurs enfants; 2^o avec Benoitte Rujtance, dont il a eu une fille.

671. Nicolas BLANCPIGNON (..1612-1627).

Nicolas Blancpignon, peintre, marié avec Anne Renard, dont il a eu plusieurs enfants.

672. Étienne AUBERTIN (..1612-1628).

Étienne Aubertin, maître peintre, marié avec Marguerite Chevillat.

673. François NORRY (..1613-1615).

François Norry, peintre.

674. Claude COLLET (..1613-1629).

Claude Collet, maître peintre, marié, député des peintres en 1617.

675. Martin HENDRICY (1614-1662).

Martin Hendricy ou Hendrecy, maître architecte, peintre et sculpteur, est né à Liège, vers 1614. Il fut naturalisé en mai 1659.

Il signait *M. Hendricy*, et était désigné le plus souvent sous le nom de « maistre Martin ».

¹ Archives de Lyon, Registre des baptêmes, mariages et enterrements faits à Saint-Georges de 1614 à 1630.

² Archives de Lyon, CC.

Il a épousé à Lyon : en premières noces, en 1644, Hélène Vincent, dont il a eu au moins sept enfants, nés de 1645 à 1659 ; en secondes noces, en 1659, Marguerite Cellier, dont il a eu trois enfants, nés de 1660 à 1665.

(28 avril 1655.)

Il a peint, en 1650, « les armes du Roy et leurs treufts », à l'hôtel de ville.

Il était surtout sculpteur, et fut nommé, en 1648, sculpteur ordinaire de la ville de Lyon.

Il a modelé plusieurs médailles.

Hendricy demeurait, dans les dernières années de sa vie, sur la place des Terreaux¹.

676. Thomas BLANCHET (...1614 ou 1615- † 1689).

Thomas Blanchet, peintre d'histoire et de portrait et architecte, est né à Paris, en 1614 ou en 1615.

Il signait *T. Blanchet*.

(Octobre 1660.)

Il a séjourné en Italie et y fut lié avec l'Albane, André Sacchi et le Poussin.

En 1655, « venu récemment d'Italie », il fut employé, avec Germain Pantho, par le Consulat, aux travaux de peinture et de dorure à l'hôtel de ville, et y fut occupé au moins jusqu'en 1679. Il a été le véritable décorateur de ce monument ; il y a peint des plafonds et de grands panneaux. Il entendait fort bien la perspective ; son dessin et son coloris étaient très-satisfaisants.

Il fut nommé, le 11 octobre 1675, peintre ordinaire de la ville de Lyon, en remplacement de Germain Pantho. Il fut reçu à l'Académie en 1676.

¹ Voir notre notice des *Sculpteurs de Lyon*, p. 43 et 44.

Il prenait, en 1686, le titre de peintre ordinaire du Roi.

Il a épousé à Lyon, le 28 mars 1668, Anne-Marie de la Couche.

Il mourut le 21 juin 1689, et fut inhumé dans l'église Saint-Pierre.

« Sieur Thomas Blanchet, peintre du Roy et de messieurs les prévosts des marchands et eschevins de Lyon, aagé de soixante et quinze ans, décédé hier dans l'hostel de ville, a esté inhumé dans Saint-Pierre, par moy curé sousigné, ce 22^e juin 1689, et ont assisté au convoj messire Gaspard Baraillon, escuyer, prévost des marchands de cestedite ville, et sieur Paul Berthaud, voyeur de la ville, qui ont signé. »

« (Signé) Barailhon, Bertaud, de Villette, curé¹. »

677. Sébastien HYBERLIN (..1615-1626).

Sébastien Hyberlin ou Hiberlin, maître peintre, a épousé Claudine de La Haye, qui lui a donné sept enfants, nés de 1617 à 1626.

Il a demeuré au coin de la Juiverie, du côté de Saint-Paul, et dans la rue du Change « en la maison de Gadaigne ».

678. Martial CHARPIN (..1615- † 1641).

Martial Charpin ou Cherpin, maître peintre et verrier, signait *Martial Charpin*.

Il a épousé Isabeau de Licessoan, dont il a eu cinq enfants, nés de 1615 à 1621.

Il avait, en 1622, le titre de « maistre peintre victrier de la Royme ».

Il remplit à Lyon l'emploi de « ingenieur ez artifices et poudre de feux de joye de la ville ».

Charpin a fait à l'hôtel de ville des travaux comme peintre et comme peintre verrier, entre autres de grands panneaux de verre peint avec les armoiries du Roi et celles de la ville.

Il a été inhumé à Lyon, le 12 janvier 1641.

« Sr Marcial Charpin, m^{re} vitrier et enseigne de cartier, a esté enterré, le 12^e janvier 1641, assisté des penitens blancs, et a esté payé pour iceluy 34 livres et 16 sols². »

679. Guillaume I^{er} PERRIER (1617- † 1656).

Guillaume I^{er} Perrier ou Périer, peintre d'histoire et de portrait, est né en Bourgogne, en 1617. Il était neveu et élève de François Perrier.

Il a fait des tableaux pour la chapelle du couvent des Minimes.

Il est mort à Lyon, le 23 juin 1656, et fut inhumé aux Minimes.

¹ Archives de Lyon, Registre des actes de baptême, de mariage et de sépulture de l'église Saint-Pierre à Lyon, pour l'année 1689.

² Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes, des mariages et des enterrements faits à l'église Saint-Pierre dans l'année 1689.

680. Simon-Pierre DE LA HAYE (1619- † de 1669 à 1676).

Simon-Pierre de La Haye, maître peintre, fils de Christoffe de La Haye et de Claire André, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 4 février 1619.

« Symond, filz de sieur Christophle de La Haye, m^e peintre à Lyon, et de Clayre Andrée, sa femme, a esté baptizé ce jourd'huy 4 febvrier 1619; a esté parrain noble Symond de la Ruelle, et marrayne Anne Péron, fille de Charles Péron; par moy commissaire sousigné.

« (Signé :) Philibert Pacot¹. »

Ce maître signait *Simon P. de la haye* et *Simon Delahaye*.

Il a épousé Madeleine Vatel, et a eu d'elle au moins six enfants, nés de 1643 à 1664.

Il fut peintre et valet de chambre du Roi. Il le fut dès 1644. Ses gages n'étaient que de 30 livres.

Delahaye est mort de 1666 à 1676.

681. Pierre MAZET (..1620-1622).

Pierre Mazet, peintre, a travaillé, en 1622, pour l'entrée de Louis XIII.

682. Sébastien MESNARD (1620- † 1628).

Sébastien Mesnard ou Ménard, maître peintre et vitrier, a été maître peintre et vitrier de l'église Saint-Nizier.

Il est décédé en novembre 1628.

683. Arnaud I^{er} LANGE (..1620-1629).

Arnaud I^{er} ou ARNOUX Lange, peintre, marié à Jeanne Vandemère, a été député des peintres en 1629.

Il demeurait sur la place de Confort, à Saint-Luc.

684. Claude SAVARY (..1620-1639).

Claude Savary, peintre, a épousé, le 18 juin 1622, Benotte Gaultier.

685. Corneille III DE LA HAYE (..1620- † 1654).

Corneille III de la Haye, maître peintre, fils de Christoffe de La Haye et de Claire André, sa femme, a épousé, le 16 février 1621², Étienne Bonjean, dont il a eu six enfants, nés de 1621 à 1631.



(18 janvier 1652.)

¹ Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Saint Croix, à Lyon, dans les années 1611 à 1620.

² On lit dans le registre des enterrements et des mariages faits en l'église Sain

Il a été inhumé le 16 novembre 1654.

« Sieur Corneille Delaye, peintre à Lyon, décédé dans sa maison rue de la Delayne de mort soudeine sur le minuit du 14 au 15^e de novembre 1654, a esté enterré dans l'esglise parochiale Sainte-Croix, et le service fait le 16 dudit, et a esté payé 40 livres ¹. »

686. César GILLIO (..1621-1623).

César Gillio, maître peintre, signait *Cesar Gilio* et *Cezar Gilio*.

(1622.)

Il était « maistre peintre de la ville », et travailla, en 1622, aux décorations pour l'entrée de Louis XIII.

« A Cézard Jullio m^{re} peintre à Lion, la somme de soixante livres tournois à luy ordonnée... (11 avril 1623) pour ses peynes et vaccations employées aux crayons qu'il a faictz sur pappier de toutes les arcades, piramides et autres triumphes de l'entrée du Roy et de la Roynne en ladictie ville de Lion pour servir aux tailles doulces qu'elle auroit faict faire des figures qui devoient estre insérées au livre du recueil de ladictie entrée ². »

687. Marco SGERBELLE (..1622-1627).

(1622.)

Marco Sgerbelle, Sgerbelle ou Sgarbel, maître peintre, signait *Marco Sgerbelle* et *Marclo Sgerbelle*.

Il a travaillé, en 1622, aux décorations pour l'entrée de Louis XIII, et a peint, en 1627, un tableau représentant « les triumphes du Roy ».

688. Georges CHARMETON (1623- † 1674).

Georges Charmeton, peintre d'architecture et de paysage, fils de Claude

Nizier de 1621 à 1624 : « Le 16 (février 1621), espousé Corneille de La Haye, peintre, avec Catherine Roman. » Le nom de Catherine Roman a été inscrit par erreur, au lieu de celui d'Étiennette Bonjean.

¹ Archives de la ville de Lyon, Registre des enterrements faits à l'église Sainte-Croix de 1629 à 1676.

² Archives de la ville de Lyon, CC.

et de Lucrece Chassein, sa femme, est né à Lyon, et y a été baptisé le 31 octobre 1623.

« Ledit jour (31 octobre 1623), j'ay baptisé George, fils d'honneste Claude Charmetton, marchand peintre, et de dame Lucrese Chassein, sa feme. A esté le parrain honneste homme George Charmetton, maistre masson; marraine, dame Jullianne Jolly.

« (Signé :) Bourdin¹. »

Georges Charmeton a été élève de Jacques Stella, et fut reçu à l'Académie royale le 26 mai 1661.

Il s'établit à Paris, et eut le titre de peintre du Roi; il fit, en 1663, des tableaux d'histoire pour l'hôtel de Bretonvilliers, et, en 1668, des peintures pour les fêtes de Versailles.

Il est mort à Paris, le 18 septembre 1674, « aagé d'environ 55 ans ».

689. Antoine BRUNAND (..1624-1626).

Antoine Brunand ou Burnan, maître peintre et « maistre tailleur de portraictz en taille douce », signait *A. Brunand*.

Il a dessiné à la plume, en 1626, la vue de la ville de Lyon et de l'entrée de Louis XIII et de la Reine dans cette ville.

690. Jean I^{er} CHARMETTON (..1624-1627).

Jean I^{er} Charmetton, maître peintre, marié.

691. Pierre I^{er} MARTIN (..1624-1628).

Pierre I^{er} Martin, maître peintre, marié.

692. Bernard REY (..1625-1628).

Bernard ou Bernardin Rey ou Roy, maître peintre, marié à Jeanne Rouillat.

693. Pierre PAYEN (..1625-1630).

Pierre Payen, maître peintre, a épousé Catherine Carré, dont il eu un fils.

694. Jacques JUMEAU (..1625-1631).

Jacques Jumeau, Gémeau ou Gymeau, maître peintre, a épousé Françoise Pinet.

695. Jean MANGARD (..1626-1628).

Jean Mangard, maître peintre, marié.

696. Louis COUBICHON (..1626-1630).

Louis Coubichon, peintre, a épousé Barbe Charmetton.

697. Benoît GERIN (..1626-1640).

Benoît Gerin, maître peintre, a épousé : 1^o Jeanne Guillen; 2^o Jeanne Magnin, dont il a eu plusieurs enfants.

¹ Archives de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Saint-Nizier de Lyon de 1623 à 1626.

Il signait *Gerin*.

698. Guy BARRIER (..1626-1646).

Guy Barrier, maître peintre.

699. Nicolas LELOUPT (..1627-1628).

Nicolas Leloupt, maître peintre, marié.

700. Jean LULLIER (..1627-1631).

Jean Luillier, maître peintre, a épousé Antoinette Boucher.

701. Claude DE LA HAYE (1627-1660).

Claude de la Haye, maître peintre, fils de Corneille III et d'Étiennette Bonjean, sa femme, est né à Lyon, et a été baptisé le 16 mars 1627.

Il signait *Delahaye*.

Il a épousé Constance Ybot ou Ibot, et a eu d'elle quatre enfants, nés de 1655 à 1660.

702. Nicolas BONVALOT (..1628).

Nicolas Bonvalot, maître peintre, marié.

703. Tristan MARTIN (..1628).

Tristan Martin, peintre, marié.

704. Antoine DE LA FAYE (..1628-1629).

Antoine de La Faye, peintre, marié à Marie Gillion.

705. Jean COMPAGNON (..1628-1630).

Jean Compagnon, maître peintre, marié à Antoinette Maréchal.

706. Nicolas LOUP (..1630-1631).

Nicolas Loup, maître peintre, a épousé Marguerite Boinno.

707. André SERTRAIN (..1630-1631).

André Sertrain, maître peintre, marié à Diane Mangonnois.

708. Jean-Baptiste de LA HAYE (1630-1660).

Jean-Baptiste de La Haye, peintre, fils de Corneille III et d'Étiennette Bonjean, sa femme, né à Lyon et baptisé le 5 juin 1630.

709. Adrian d'ASSIER (1630-1667).

Adrian d'Assier, d'Acier ou Assier, peintre, est né à Lyon en 1630.

Il est allé étudier à Rome.

Il a épousé Anne Huart, dont il a eu plusieurs enfants.

Plusieurs de ses tableaux ornaient les églises de Lyon avant le siège de Lyon.

710. Robert RUELLE (..1631-1636).

Robert Ruelle, peintre, a peint des tableaux pour le Consulat de Lyon.

711. Guillaume II PÉRIER (..1631- † 1645).

Guillaume II Périer, peintre, a fait quelques tableaux à Lyon.

Il est décédé à Lyon en 1645.

712. Adrian VAN DER CABEL (1631- † 1705).

Adrian van der Cabel, maître peintre et graveur à l'eau-forte, est né à Riswyck, près de la Haye, en 1631.

Il signait : *Adrian Vandel Cabel, Adrian Vander Cabel* et *Adrian Vander Cable*.

Adrian vander Cabel

(2 mars 1676.)

Il était élève de J. van Goyen.

Il est allé en Italie, et, en revenant de ce pays, s'est arrêté et établi à Lyon. Il a fait beaucoup de tableaux à Aix en Provence.

Adrian vander Cable

(22 octobre 1691.)

Il était peintre de paysages et de marines, et a gravé des eaux-fortes.

Adrian van der Cabel a épousé Suzanne Bourgeois et a eu d'elle au moins cinq enfants, nés de 1671 à 1677¹.

Il était « maistre des métiers » à Lyon en 1686, et a été inhumé à Lyon le 16 janvier 1705.

« Sr Adrian Uendercabel, m^{re} peintre, ayant esté confessé, a esté inhumé dans l'esglise de la Platière le 16^e janvier 1705 par moy soubz-signé curé en icelle en présence de Claude Sale, cordonnier, et de Jean-Baptiste Chouve, affaneur, lesquels n'on sceu signer enquis.

« (Signé :) De Musy, curé². »

713. Jacques HULGAL (..1632-1654).

Jacques Hulgat, maître peintre, est né à Anvers et s'est établi à Lyon en 1632. Il a obtenu des lettres de naturalité qui furent signées le 2 septembre 1652.

714. Jacques GIGNIAUD (..1634-1636).

Jacques Gigniaud, peintre, a épousé Françoise Pinet.

715. Claude PANTHO (1636-1695).

¹ Ces cinq enfants ont été baptisés à l'église de la Platière. Priscille, la seconde fille, née en 1673, est décédée en 1694, « ayant reçu ses sacrements. »

² Archives de Lyon, Registre des actes de baptême, de mariage et de sépulture de l'année 1705, paroisse de la Platière.

Claude Pantho, maître peintre, fils de Germain Pantho et de Marguerite Vazet, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 5 août 1636.

Il signait *C. Pantho*.

Cpantho

(13 janvier 1674.)

Il a fait des peintures à l'hôtel de ville de Lyon.

716. Claudine BOUZONNET-STELLA (1636- † 1697).

Claudine, Claudie ou Claude Bouzonnet-Stella ¹, peintre et graveur, fille d'Étienne Bouzonnet et de Madeleine Stella, sa femme, est née à Lyon et a été baptisée le 7 juillet 1636.

« Claudine, fille de M^e Estienne Bouzonnet, m^e orphèvre, et de dame Magdeleyne Stella, a esté baptisée le 7 juillet 1636 ; son parrain sieur François Roy, marchand ; sa marraine dame Claudine de Massot ; par moy vicaire sousigné.

« (Signé :) Megemond, vicaire ². »

Claudine fut la plus habile et la plus célèbre des trois nièces de Jacques Stella. Elle avait une rare expérience de son métier et une puissance d'exécution qui la fit l'égale des premiers graveurs.

Claudine et ses sœurs ont été, comme leur oncle, très-attachées au Poussin. Elles ont peint des tableaux.

Claudine Bouzonnet est décédée à Paris le 1^{er} octobre 1697.

717. Antoine BOUZONNET-STELLA (1637- † 1682).

Antoine Bouzonnet-Stella, peintre d'histoire et graveur à l'eau-forte, fils d'Étienne Bouzonnet, maître orfèvre, et de Madeleine Stella, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 25 novembre 1637.

Il était neveu et élève de Jacques Stella ; il signait *A. Bouzonnet Stella*.

Il fut reçu à l'Académie le 27 mars 1666, fut nommé adjoint à professeur et prenait le titre de peintre du Roi.

Il est mort à Paris le 9 mai 1682, « âgé de 45 ans ou environ ».

¹ Claudine Bouzonnet était appelée Claudine Stella. Elle avait une tante du même nom, fille de François Stella et de Claudine de Masso, sa femme, née en avril 1595, sœur de Jacques et de Madeleine.

² Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Sainte-Croix dans les années 1631 à 1639.

718. Nicolas DEBELT (..1638-1640).

Nicolas Dehelt, peintre, marié à Fanchon Huart.

719. Jean ASLEIN (..1638-1641).

Jean Aslein, maître peintre, marié à Antoinette Huart.

720. Pierre DUBOIS (..1638-1642).

Pierre Dubois, maître peintre, marié à Chrétienne Bourrellier.

721. Françoise BOUZONNET-STELLA (1638- † 1692).

Françoise Bouzonnet-Stella ¹, graveur au burin et peintre, fille d'Étienne et de Madeleine Stella, sa femme, est née à Lyon et a été baptisée le 12 décembre 1638.

Elle est décédée à Paris le 18 avril 1692.

722. Jean RICARD (..1639-1672).

Jean Ricard, maître peintre et vitrier, est né à Fontenay, « sur le bois de Vincennes ».

723. Claude II AUDRAN (1639- † 1684).

Claude II Audran, peintre, fils de Claude I^{er} Audran, graveur, et d'Elie Frélat, sa femme, est né à Lyon en 1639.

« Le 27 (mars 1639), j'ay baptisé Claude, fils à Claude Audran, m^{re} graveur, et à Hélié Frélat, sa fame. Parrain sieur Claude Savary, marraine dame Marie Faure.

« (Signé :) Benoist ». »

Audran a épousé Anne Chéron, dont il a eu au moins deux enfants, Jean et Gabriel.

Il a été élève : à Lyon, des Perrier et de Wairix ; à Paris, de Coppel, de Charles Errard, et enfin de Charles Le Brun.

Il était établi à Paris en 1669, et prenait alors le titre de « peintre ordinaire du Roy ».

Il fut reçu le 27 mars 1675 à l'Académie royale de peinture, et fut nommé professeur en 1631.

Il mourut à Paris le 4 janvier 1684. Il est porté sur la liste des académiciens comme étant décédé âgé de quarante-deux ans ; il était un peu plus âgé.

724. Paul MIGNARD (1639- † 1691).

Paul Mignard, peintre de portrait et graveur à l'eau-forte, fils de Nicolas Mignard et de Marguerite d'Avril, sa femme, est né à Avignon en 1639.

¹ Françoise Bouzonnet, nièce de Jacques Stella, était appelée Françoise Stella. Il y a eu une Françoise Stella, fille posthume de François Stella et de Claudine de Masso, sa femme, née en mai 1606, tante de Françoise Bouzonnet.

² Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Saint-Nizier dans les années 1633 à 1639.

Il a épousé Marie-Madeleine Chenard et a eu d'elle plusieurs enfants.

Il fut élève de son oncle Pierre Mignard ¹, et fut reçu à l'Académie royale de peinture.

Il fut nommé, le 27 octobre 1690, peintre ordinaire de la ville de Lyon.

« Du 27 octobre 1690.

« Les prevost (etc.)... sçavoir faisons que bien et deuement informez des bonnes vie, mœurs, Religion catholique apostolique Romaine, sens, suffisance, capacité et bonne jntelligence en l'art de peinture et architecture du sieur Paul Mignard, Peintre de l'Académie Royale de Paris... Avons retenu et esleu Retenons et eslizons par ces présentes ledit S^r Mignard pour peintre ordinaire de ladite ville et communauté (au lieu et place de Paul Sevin que le Consulat a exclus et destitué de cet employ par délibération consulaire du septiesme septembre dernier et pour les causes y contenues). Pour en cette qualité de Peintre ordinaire de ladite ville avoir par ledit S^r Mignard l'jntendance et direction privativement à tous autres de tous les ouvrages de peinture qui se feront doresnavant pour ladite ville et communauté tant ez entrées, ornemens, portraits, que autrement en quelque façon que ce soit. — Aux honneurs, privilèges, droits, proffits, esmolumens, logement et gages de cinq cens livres par an attribuez audit employ — aux charges et conditions suivantes, sçavoir que ledit S^r Mignard fera sa résidence ordinaire en ladite ville, que chacune année jl sera tenu de faire et remettre dans l'hostel commun de ladite ville les portraits bien peints et conditionnez de nous qui exerçons à présent les charges de Prévost des marchans et eschevins et de ceux qui nous succéderont, lesquels portraits il jncérera de plus dans le livre en velin pour ce destiné, et en outre qu'il remettra à chacun de nous et de nosdits successeurs un semblable portrait à celui qu'il aura fait pour mettre dans ledit hostel commun ainsy que l'ont pratiqué les S^{rs} Pantho et Blanchet. Et après que ledit S^r Mignard a accepté ladite retenue aux charges et conditions susdites et qu'il s'est volontairement soubzmis, il a fait et presté le serment entre nos mains de vivre et mourir en la Religion catholique apostolique Romaine, bien et fidellement servir ladite ville et communauté en tous les ouvrages de son art et advertir le Consulat de tout ce qu'il apprendra importer au service du Roy bien et repos de ladite ville ². »

¹ Pierre Mignard a fait plusieurs portraits pour le Consulat. Il était à Lyon en février 1658, et fit pendant son séjour dans cette ville deux portraits de l'archevêque de Lyon pour le prix de 80 louis d'or (BB 243, f^o 99). Mignard peignit en 1660 quatre portraits du maréchal de Villeroy payés 1,520 livres (BB 215, f^o 398), et en 1675, un portrait du Roi payé 330 livres (BB 231, f^o 194).

² Archives de la ville de Lyon, BB 248, Actes consulaires, f^o 79 r^o et v^o.

Paul Mignard est décédé à Lyon le 15 octobre 1691.

725. Jean-Frédéric REGNAUD (..1640).

Jean-Frédéric Regnaud, maître peintre.

726. Henri FORTIER (..1640-1648).

Henri Fortier, maître peintre, marié à Antoinette Rivière, dont il a eu plusieurs enfants.

727. Jean L'ANGE (..1640- †1650).

Jean L'Ange, maître peintre, a été inhumé à Lyon le 6 avril 1650.

728. Fleury BURON (..1640-1651).

Fleury ou Floris Buron, peintre, a épousé Marguerite Crosil, Crozy ou Crouzy.

Il signait *Fleury Buron*.

Il a peint des fresques dans l'église Sainte-Croix et a peint de grands panneaux à l'hôtel de ville.

729. Paul II LALEMANT (..1640-1651).

Paul II Lalemant, maître peintre, a épousé Pernette ou Pierrette Durand.

730. Jean WEILER (..1640-1652).

Jean Weiler, peintre, marié, signait *Jean Weiller*. Il a épousé Claudine Magnin.

Il a travaillé à l'hôtel de ville.

731. Jean WEENIX (1640- † 1619).

Jean Weenix ou Weenix, peintre, fils de Jean-Baptiste, est né à Amsterdam en 1640. Il a été élève de son père.

Il a habité Lyon pendant plusieurs années et s'est marié dans cette ville, le 28 juillet 1680, avec Sébastienne, fille du peintre Pierre Oувercamp.

Weenix est revenu en Hollande, et a travaillé à Utrecht et à Amsterdam ; il a été au service de l'électeur palatin.

Peintre de paysages, d'animaux et de fleurs, il a été en grand renom, et ses ouvrages ont été très-recherchés.

Il est décédé le 20 septembre 1719.

L'acte de son mariage porte la signature *Gilles Weenix*. Est-ce sa signature ou la signature d'un de ses parents?

Gilles Weenix

(28 juillet 1680.)

732. Antoinette BOUZONNET-STELLA (1641- † 1676).

Antoinette Bouzonnet-Stella, graveur à l'eau-forte et peintre, fille

d'Étienne et de Madeleine Stella, sa femme, est née à Lyon et a été baptisée le 24 août 1641.

Elle est décédée à Paris le 20 octobre 1676.

733. Claude MIGNÉ (..1643-1645).

Claude Migné, peintre et *poponnier*, a épousé Antoinette Sauni.

734. François SPIERRE (1643-† 1681).

François¹ Spierre, peintre et graveur, est né à Nancy en 1643.

Il était à Lyon en 1679, et y a peint des tableaux pour l'église Saint-Nizier.

Il est mort dans cette ville en 1681.

735. Corneille IV DE LA HAYE (1643-1691).

Corneille IV de La Haye, peintre, fils de Simon-Pierre de la Haye et de Madeleine Vaël, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 20 février 1643.

Il a épousé à Lyon, le 13 février 1673, Éléonore Perdrix.

Il signait *Corneille de la Haye*.

736. Guillaume BLANCPIGNON (..1644-1651).

Guillaume Blancpignon, maître peintre et doreur, signait *G. Blancpignon* et *Blancpignon*.

(Décembre 1651.)

Il a fait des peintures à l'hôtel de ville.

737. Henri CHÉRON (..1644-† 1677).

Henri Chéron, peintre et graveur, fils de Pierre Chéron, est né à Meaux.

Il a épousé Marie Le Fèvre, et a eu d'elle trois enfants, dont une fille, Elisabeth-Sophie, née en 1648, qui fut peintre, graveur et membre de l'Académie royale.

Henri Chéron, peintre en miniature et en émail, a été aussi peintre d'histoire. Il a travaillé à Paris et à Lyon, et est mort dans cette dernière ville.

738. Antoine LACHANAL (..1645-1648).

Antoine Lachanal, maître peintre, a épousé : en premières noces, Madeleine Vidalenche, et, en secondes noces, Madeleine Blanc.

739. Christin DALEZ (..1645-† 1657).

¹ Spierre est désigné quelquefois avec le prénom de Claude.

Christin ou Cristin Dalez ou Dalais, maître peintre et vitrier, signait *Christin Dalez et Dalez*.

Il a été inhumé à Lyon, le 25 juillet 1657.

740. Ange VAN DER CABEL (..1645-1698).

Ange van der Cabel, maître peintre, fils de Corneille et de Marie Filipse, sa femme, est né à la Haye en 1645.

Il a abjuré la religion réformée à Lyon, en 1671.

Il a épousé à Lyon, le 27 avril 1671, Anne Bourguet, dont il a eu un fils, Adrian, né en 1672.

« Ange Vendercabel, peintre, âgé de 26 ans, fils de Corneille Vendercabel et de Marie Filipse, sa mère, natif de La Haye en Hollande, demeurant rue de l'Arbre sec, ayant fait abiuration d'hérésie entre les mains de messire sieur Hermel, prestre habitué de l'église collégiale de Saint-Nisier, quj, du consentement de M^r le curé de Saint-Pierre et Saint-Saturnin, luy a donné la bénédiction nuptiale avec Anne Burguet, de la mesme paroisse, âgé de 16 ans, fille de sieur Jacques Burguet et de Magdeleine Artus, sa mère, avec dispense d'un ban et de l'heure, en présence dudict Jacques Burguet, sieur Jean Pierre Courier, Andrian Vendercable et Jaque Lotier. Contrat écrit par Guyon, le 12 du présent.

« A Lyon, ce 27 avril 1671.

« (Signé :) Bourguet, Ange Vander Cabel, Courier,
Adrian Vander Cabel, de Villette, curé,
Hermel, prestre indigne !. »

Ange van der Cabel signait *Ange Vander Cabel*, *Angelo Vander Cabel* et *Ange Vander Cable*.



(27 avril 1671.)



(2 mai 1674.)

¹ Archives de Lyon, *Registre des baptêmes, mariages et enterrements faits en la paroisse de Saint-Pierre et Saint-Saturnin de Lyon en l'année 1671*, p. 92.

Il était, en 1686, « maistre des mestiers » à Lyon.

741. François VIRY (..1646-1649).

François Viry, maître peintre.

742. Alexandre GUÉREY (..1647).

Alexandre Guérey, maître peintre.

743. Antoine DE LA PRÈZE (..1647-1649).

Antoine de La Prèze ou La Prèze, maître peintre, a épousé Antoinette Courzon.

744. François RAMBAUD (..1647- † 1657).

François Rambaud, peintre, a épousé Bonne Suchet ou Souchet.

Il signait *Rambaud*.

(Avril 1651.)

Il a fait, à l'Hôtel de ville, des peintures avec Thomas Blanchet et Germain Pantho.

Il a fait, en 1651, des dessins sur toile « pour les tentures des tapisseries dans les deux chambres du Consulat d'esté et d'hiver, au nouveau hostel de ville ».

Il demeurait dans la rue Saint-Dominique et est décédé le 5 juillet 1675.

745. Jean SIBUT (..1648-1649).

Jean Sibut ou Cibut, maître peintre, a épousé Jeanne Rambaud.

746. Claude CHALLAN (..1648-1651).

Claude Challan, dit Lagneau, maître peintre et doreur, signait *C. Ch. Lagneau* et *Ch. Lagneau*.

(Décembre 1651.)

Il a fait des peintures et des dorures à l'hôtel de ville.

747. Nicolas GIRARD (..1648-1651).

Nicolas Girard, maître peintre, a épousé Jeanne Genevy ou Genevey.

748. François GARAFFE (..1648-1657).

François Garaffe, peintre, marié.

749. Guillaume III PERRIER (..1648- † 1659).

Guillaume III Perrier ou Pérrier, peintre, fils de Guillaume I^{er}, s'est établi à Lyon, et y est mort. Il a été inhumé aux Minimes, le 4 juillet 1659.

Il a fait des tableaux pour plusieurs des couvents de Lyon.

Son père était connu sous le nom de Pérrier l'ainé, et lui, sous le nom de Pérrier le jeune.

750. Claude REY (dix-septième siècle).

Claude Rey, peintre, a fait des peintures murales à fresque.

751. Michel DUPUYS (..1650-1652).

Michel Dupuys, maître peintre, a épousé Benotte Brunet.

752. Antoine VIRY (..1650-1652).

Antoine Viry, Virys ou Wairix, peintre, Jésuite, signait *Antoine Viry*.

Il a peint, en 1652, pour le Consulat, « la perspective du jardin du nouveau hostel de ville ». Il peignit les voûtes de l'église du collège de la Trinité.

753. Laurens DE LA VAU (..1650-1661).

Laurens de La Vau, maître peintre, a été député des peintres en 1661.

754. Jean-Baptiste BOUVERIE (..1650-1664).

Jean-Baptiste Bouverie, peintre, de Namur, a peint des sujets religieux.

Il a travaillé à Paris, et sollicita d'être chargé de quelques-unes des grandes peintures décoratives de l'hôtel de ville de Lyon.

755. Arnaud II L'ANGE (..1651-1653).

Arnaud II L'Ange, peintre, marié.

756. Antoine THIERRY (..1651-1653).

Antoine Thierry, maître peintre, marié à Louise « du Lyon rouge ».

757. Jean-François NICOLLET (..1651-1656).

Jean-François Nicollet, maître peintre et vitrier.

758. Jean BOYRON (..1652-1653).

Jean Boyron, maître peintre, marié à Étienne Piégay ou Prigay.

759. Laurent LAGNEAU (..1655-1657).

Laurent Lagneau, peintre, a fait en 1657 des peintures « en forme de tapisseries » dans la salle de la Conservation, à Lyon.

760. Claudine BRUNAND (..1655-1668).

Claudine Brunand, peintre et graveur.

761. Pierre DE LA HAYE (1655-1689).

Pierre de La Haye, peintre, fils de Simon-Pierre de La Haye et de

Madeline Vatel, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 23 octobre 1655.

Il signait *P. Delahaye et Delahaye*.

Il a épousé : en premières noces, le 5 septembre 1676, Madeline Cervelle ou Servet, et, en secondes noces, Marie Perrier. Il a eu plusieurs enfants.

762. Henri VERDIER (..1655- †1721).

Henri Verdier, peintre, signait *Verdier*.

Il a épousé Clémence Liquevet, dont il a eu deux enfants : Joachim et Lucrèce.

Il fut nommé le 2 février 1693 peintre ordinaire de la ville.

Il peignit à Lyon des portraits, entre autres les portraits du comte de Canaples et du duc de Villeroi. On cite de lui des vues de Lyon.

Il donna sa démission de peintre ordinaire de la ville, le 7 novembre 1721, et mourut pauvre peu de temps après.

763. Jean DE LA VALPILLIÈRE (..1657-1658).

Jean de La Valpillière, peintre, a épousé Marie Gap.

764. François DE LA HAYE (1657-1706).

François de La Haye, peintre, fils de Simon-Pierre de La Haye et de Madeline Vatel, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 9 septembre 1657.

Il signait *F. Delahaye et F. Delaye*.

Il a épousé Marguerite Charlet ou Charley, et a eu d'elle six enfants, nés de 1684 à 1703.

765. Pierre VAN BLOEMEN (1657-1719).

Pierre van Bløemen, surnommé Standaert, maître peintre, né à Anvers.

Il passa plusieurs années en Italie, et, à son retour, demeura à Lyon pendant quelque temps ; il y fut député des métiers en 1686.

Il peignait des batailles, des fêtes, des paysages, et signait ses tableaux du monogramme PVB.

766. Joseph VIVIEN (1657- †1735).

Joseph Vivien, peintre, est né à Lyon en 1657.

Il partit jeune pour Paris, et fut élève de Le Brun. Il réussit dans la peinture au pastel.

Il fut conseiller de l'Académie royale de peinture.

Il mourut en 1735 à Bonn.

767. Joachim LIQUERIE (..1658-1660).

Joachim Liquerie, peintre, signait *Joachin Liquerie*.

Il a épousé Étienne Pallasson, dont il a eu une fille en 1672.

768. Gabriel DESTOURBET (..1658-1672).

Gabriel Destourbet, de Tourbé ou Duturbet, maître peintre, a été député des peintres en 1672.

Il signait *Gabriel Destourbet*.

Gabriel Destourbet

(4 juillet 1672.)

769. Claude III AUDRAN (1658- † 1734).

Claude III Audran, peintre, fils de Germain Audran et de Jeanne Cizeron, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 25 août 1658.

« Ledit jour (25 août 1658), j'ay baptisé Claude, fils de Germain Audran, m^{re} graveur, et de Jeanne Cizeron, sa femme; parrain, Claude Audran, m^{re} graveur; marraine, dam. Andrée François.

« (Signé :) Claude Audran, Andrée François, Prost ¹. »

Audran signait *Claude Audran*.

Il s'établit à Paris; il a peint des ornements et a fait des travaux de dorure. Il fut un des dessinateurs les plus renommés « pour les arabesques et les grotesques ».

Il fut peintre ordinaire du Roi.

Il est mort à Paris, le 28 mai 1734.

770. Gabriel AUDRAN (1659- † 1740).

Gabriel Audran, peintre et sculpteur des bâtiments du Roi, fils de Germain Audran et de Jeanne Cizeron, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 30 septembre 1659.

Il s'est établi à Paris et y était déjà en 1694. On le trouve dans les comptes avec le titre de « peintre et sculpteur des bastimens du Roy ».

Il est décédé à Paris, « en l'hostel royal des Gobelins », le 14 mars 1740.

771. Hyacinthe RIGAUD (1659- † 1743).

Hyacinthe ou Jacinthe Rigaud, peintre d'histoire et de portrait, fils de Mathias Rigaud et de Maria Serra, sa femme, est né à Perpignan le 18 juillet 1659.

Il a habité à Lyon en 1679 et en 1680; il y était lié avec Hubert Vienno, le graveur, les Audran et les Jacquemin.

Il vint à Paris en 1681, fut reçu à l'Académie en 1700, devint professeur en 1710 et recteur en 1733.

¹ Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Saint-Nizier, à Lyon, dans les années 1657 à 1661.

Il épousa, en 1710, Marie-Élisabeth Gouy, veuve de Jean Le Juge, laquelle mourut le 16 mars 1743.

Il signait *Rigaud*.



(13 février 1679.)

Il est décédé à Paris le 29 décembre 1743.

772. Jean MARIN (..1660- † 1670).

Jean Marin, peintre, né à Montpellier, s'est établi à Lyon et y a été inhumé le 3 novembre 1670.

773. Joachim I^{er} LIQUEVET (..1660-1690).

Joachim I^{er} Liquevet ou Lequevet, maître peintre, marié.

Il signait *Joachim Liquevet*.

774. Marc CHABRY (1660- † 1727).

Marc Chabry, peintre, sculpteur et architecte, a été peintre d'histoire et de portrait.

Il est né, en 1660, à Barbentane ou à Lyon.

Il a épousé, à Lyon, en 1684?, Marie-Andrée Blampignon, dont il a eu plusieurs enfants ¹.

Il a travaillé dans l'atelier de Puget et fut appelé par l'empereur Léopold I^{er} pour faire des travaux à Vienne.

Il est allé en Allemagne. Il revint s'établir à Lyon, qu'il n'a plus quitté.

Marc Chabry a fait principalement des ouvrages de sculpture; il fut nommé sculpteur ordinaire de la ville de Lyon, et portait le titre de sculpteur du Roi.

Chabry a fait un bas-relief représentant Louis XIV à cheval, qui fut placé au-dessus de l'entrée de l'hôtel de ville de Lyon. Il a laissé de nombreuses statues, et l'on cite de lui un Christ de buis, qui fut payé 2,000 livres.

L'ouvrage de peinture le plus important que nous connaissons de ce maître est la suite de six grands tableaux qu'il peignit en 1691 pour décorer le chœur de l'église de l'abbaye de Saint-Antoine de Viennois, dans le département de l'Isère. Chabry éleva le maître-autel de cette église et en fit les travaux de sculpture et de peinture ².

¹ Un de ses enfants, Marc, a été sculpteur (..1731-1761).

² Les pièces relatives aux travaux de Marc Chabry dans l'église Saint-Antoine

Il signait *Marc Chabry*.

Il est décédé à Lyon, le 4 août 1727¹.

775. Jean DUQUEAU (..1661).

Jean Duqueau, peintre, a été député des peintres en 1661.

776. Pierre-Paul SEVIN (..1661-1693),

Pierre-Paul Sevin, peintre, fut nommé, le 8 janvier 1690, peintre ordinaire de la ville, et cette charge lui fut retirée après enquête et rapport.

Il peignait des ornements d'architecture, des festons, des fleurs et des fruits, des chiffres, etc., et prenait le titre de peintre du Roi.

Sevin quitta Lyon et vint s'établir à Paris.

777. Benoît AUDRAN (1661- † 1721).

Benoît Audran, dessinateur, peintre et graveur au burin, fils de Germain Audran et de Jeanne Cizeron, sa femme, est né à Lyon, le 23 novembre 1661.

Il a été élève de Girard Audran, et fut reçu à l'Académie royale le 27 juillet 1709.

Il est décédé le 2 octobre 1721, dans la paroisse de Louzouer, près de Sens.

778. Charles ANTHOINET (..1662).

Charles Anthoinet, maître peintre, marié à Catherine Chappelle.

779. PUIS (..1662).

Puis, peintre, a fait des peintures de figures au Collège de la Trinité.

780. SEVIN (..1662).

Sevin, peintre, frère de Pierre-Paul Sevin, a fait des peintures au Collège de la Trinité.

781. Pierre VANTOLON (..1662-1677).

Pierre Vantolon ou Vantalou, maître peintre, signait *Vantolon*.

(28 juillet 1675.)

Il a épousé Anne Alix, dont il a eu au moins sept enfants.

de Viennois ont été publiées dans le volume de 1884 des procès-verbaux et des rapports de la Réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne, p. 237 à 246.

¹ Nous n'avons pas trouvé l'acte d'inhumation de Chabry. Il est mort à Lyon, suivant les uns, le 5 mai 1705; suivant les autres, le 4 août 1727. Voir notre notice des *Sculpteurs de Lyon*, p. 55.

Il était-maitre des métiers, en 1675, et a fait des peintures au Collège de la Trinité.

782. Luc HULGAL (..1664).

Luc Hugal, maitre peintre, « natif de Brabant en Flandres », s'est établi à Lyon. Il fut reçu *habitant* de cette ville, le 3 janvier 1664.

783. LAUVERJAT (..1664).

Lauverjat, peintre.

784. Claude GERIN (..1664-1666).

Claude Gerin, peintre, a épousé Marie Giron.

785. Christin ROSEMING (..1665-1666).

Christin Roseming, peintre, marié à Étienne Riaillier.

786. Claude LIÉDOT (..1665-1667).

Claude Liédot, peintre, marié à Marie Dubut.

787. Richard CHARMETTON (..1665-1689).

Richard Charmetton, maitre peintre, a épousé : 1° Marie Du Sauzet, dont il a eu quatre fils, nés de 1666 à 1671 ; 2° Françoise George, dont il a eu une fille, en 1689.

Il a été député des peintres en 1672, et signait *R. Charmetton*.

788. Florentin RAMBAUD (..1666).

Florentin Rambaud, peintre, marié à Marguerite de Villars.

789. Michel DESROLLES (..1666-1675).

Michel Desrolles ou Derolle, maitre peintre, marié à Marguerite Gaudet.

790. Daniel SARRABAT (1666- † 1748).

Daniel Sarrabat, maitre peintre, fils de Charles Sarrabat, horloger, et de Suzanne Thuret, sa femme, est né à Paris et a été baptisé le 10 octobre 1666.

Il a épousé Jeanne-Marie de Hainaut, dont il a eu plusieurs enfants.

Il alla à Rome, et s'établit à Lyon à son retour¹. Il fut député des métiers en 1698.

Il fut élève de Pillement.

Sarrabat fut nommé agréé à l'Académie royale en 1703, et eut de la réputation comme dessinateur et peintre d'ornements.

Il fut reçu pensionnaire à l'Hôtel-Dieu de Lyon en 1746, et y mourut en 1748.

791. Pierre OUVERCAMP (..1665-1680).

¹ F. Artaud, qui a laissé des notes manuscrites sur les peintres de Lyon, a dit peu de chose de Sarrabat : « Sarrabat, peintre d'histoire, revenant de Rome, s'arrêta à Lyon pour le même motif que Vander Kable, pour boire. Il fit le portrait de M. Jousserand pressant une grappe de raisin dans un verre; il avait mis au bas : *Le jus se rend*. Ce portrait était fort beau. Il était à la place des Jacobins. »

Pierre Ouvercamp¹, peintre, a épousé, à Lyon, Antoinette Benoist. Sa fille, Sébastienne, devint la femme du peintre Jean Weenix.

Ouvercamp signait *Peter Ouvercamp*.

(28 juillet 1680.)

792. Marc-Antoine FENOILLET (..1667).

Marc Antoine Fenoillet, peintre, a épousé Isabeau Colet.

793. Antoine VATER (..1667).

Antoine Vater, peintre, marié à Claudine Jacquemin.

794. Vincent CHARMETON (..1667-1670).

Vincent Charmeton, maître peintre, frère de Georges, a été marié. Son fils André fut aussi peintre.

795. François MÉSIER (..1668-1669).

François Mésier, peintre, a épousé Claudine Fontrobert.

Il signait *François Mesier*.

796. LATOUR (..1668- † 1673).

Latour, peintre, a été inhumé le 26 mai 1673.

797. Claude LE MOREL (..1669-1670).

Claude Le Morel, maître peintre, s'est marié à Lyon, le 3 juillet 1770.

798. André CHARMETON (1670- † 1722).

André Charmeton, peintre, fils de Vincent, est né à Lyon en 1670.

Il a épousé Luce Marquis, dont il a eu un fils, Jean, qui fut peintre. Sa femme est morte en décembre 1702.

Charmeton est décédé à Lyon le 3 juillet 1722.

799. Louis BLANCHET (..1672-1673).

Louis Blanchet, peintre, a épousé Louise Balley.

Il signait *L. Blanchet*.

800. Jacques RUELLE (..1672-1690).

Jacques Ruelle, maître peintre, signait *J. Ruelle*. Il a été député des peintres, en 1690.

Il a peint des tableaux pour les églises.

801. Benoit PUYDAMOUR (..1672- † 1706).

Benoit Puydamour, peintre et vitrier, a épousé, le 26 février 1672, Madeleine Ricard, dont il a eu plusieurs enfants.

Il est décédé à Lyon le 30 avril 1706.

802. Charles VIENNOT (1764- † 1706).

¹ Le nom est écrit aussi *Ourecan*.

Charles Viennot, peintre, fils de Hubert Viennot, maître graveur, et de Marguerite Marin, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 3 juillet 1674.

Il est décédé le 26 juillet 1706.

« Charles Viennot, peintre, âgé de trente-deux ans environ, décédé du jour d'hier, après avoir reçu tous ses sacrements, a été inhumé ce jour-d'hui vingt-septiesme juillet mil sept cent six, dans la cave proche le cimetière, en présence des témoins sousignez.

« (Signé :) Claude Viennot, G. Audran¹. »

803. Nicolas DELESTRE (..1677-1692).

Nicolas Delestre, peintre, signait *Delestre*.



(13 février 1679.)

804. Émilien HUGUENOT (..1678-1686).

Émilien Huguenot, peintre, a épousé Jeanne Crosset.

Il signait *Huguenot*.

805. Ferdinand DELANONCE (1678- † 1753).

Ferdinand Delamonce, dessinateur, peintre et architecte, fils de Paul, premier peintre et premier architecte de l'Électeur de Bavière, est né à Munich, le 29 juin 1678. Il s'est établi à Lyon, après avoir fait un assez long séjour à Rome, et y est mort le 30 septembre 1753.

806. Jean-Baptiste BOUCHET (..1680-1682).

Jean-Baptiste Bouchet, peintre, a épousé Pernette Bully.

Il signait *J. Bouchet*.

807. Adrian LENOIR (..1680-1683).

Adrian Lenoir, peintre, a épousé Anne Alix.

Il signait *Lenoir*.

808. Pierre-Louis CRETEY (..1681-1688).

Pierre-Louis Cretey, peintre, a fait des peintures décoratives au couvent des Bénédictines de Saint-Pierre de 1684 à 1686. Il a peint des tableaux religieux.

Il signait *Cretey*.

809. Étienne PICARD (..1682).

Étienne Picard, peintre, a épousé Marguerite Lafange.

¹ Archives de Lyon, Registre des baptêmes, mariages et sépultures faits dans l'église Sainte-Croix, à Lyon, dans les années 1705 à 1708.

Il signait *Picard*.

810. Philippe BURON (...1682-1690).

Philippe Buron, peintre, marié à Émeraude ou Émerentienne Rognard ou Rougnard.

Il signait *Buron*.

811. Sébastien THOMÉ (...1682-1693).

Sébastien Thomé, peintre, a épousé Marguerite Fresse, et a eu d'elle plusieurs enfants.

Il signait *Thomé*.

812. Étienne MERMAIN (...1683).

Étienne Mermain, marchand peintre, a épousé Gabrielle Royet.

813. Dominique LAPIERRE (...1683-1684).

Dominique Lapierre ou Lapayre, peintre, marié à Jeanne Faugé.

Il signait *D. Lapierre*.

814. Martin LE MELLETIER (...1683-1690).

Martin Le Melletier, peintre, signait *Martin Le Melletier* et *Le Melle-tier*.

Il a épousé Marthe Du Mortier ou Mortier, dont il a eu plusieurs enfants.

815. Jean 1^{er} PILLEMENT (...1684-1702).

Jean 1^{er} Pillement, maître peintre, fils de Didier, peintre à Verdun, et de Marguerite Marie, sa femme.

Il a épousé à Lyon, le 1^{er} février 1684, Françoise Tissot, dont il a eu plusieurs enfants.

Il signait *J. Pillement*.

816. Jean REVEL (1684- † 1751).

Jean Revel, peintre, fils de Gabriel, peintre du Roi, est né à Paris le 6 août 1684.

Il s'est établi à Lyon en 1710. Élève de Le Brun, il était peintre d'histoire et de portrait, mais il s'est adonné principalement au dessin pour la fabrique de soieries. L'abbé Pernetti a dit de cet artiste : « Célèbre pour les dessins de la fabrique, ... il les a portés au plus haut point de perfection (t. II, p. 349). » Revel a fait de la composition et de l'exécution de ces dessins un art particulier¹.

Il est décédé à Lyon le 5 décembre 1751.

817. Pierre PÉRONNET (...1687-1689).

Pierre Péronnet, peintre, signait *Peronnet*.

¹ « Sous la Régence existait aussi à Lyon le nommé Revel. Il venait de Dijon, ayant deux filles qui n'avaient entre elles deux qu'une paire de souliers. Il était pauvre; son père était collaborateur de Le Brun. Il avait du talent. Son fils, qui en avait peu, se fit dessinateur. » (F. ARTAUD, *Notes manuscrites*.)

Il a épousé Catherine Reverdier.

818. Antoine BÉNARD (..1687-1690).

Antoine Bénard ou Besnard, peintre, marié à Madeleine de Sainte-Colombe.

819. Mathieu FRARY (..1688).

Mathieu Frary, peintre.

820. BERNARD IV (..1688-1692).

Bernard IV, peintre.

821. Pierre d'ASSIER (..1688-1694).

Pierre d'Assier, peintre, a épousé Suzanne Pottet.

Il portait d'argent à trois couteaux d'azur emmanchés de gueules couchés en face l'un de l'autre et un chef de vair.

822. DAUPHIN (..1690).

Dauphin, peintre.

823. Jean DELAMONCE (..1690).

Jean Delamonce, peintre et architecte.

824. Michel PEY (..1690).

Michel Pey, maître peintre, a été député des peintres en 1690.

825. Antoine DE HAYNAUT (..1690-1692).

Antoine de Haynaut, peintre, signait *A. Dehaynaut*.

Il a épousé Marie Taillard.

826. L. BORGARD (..1690-1693).

L. Borgard, peintre.

827. Toussaint CUVILLIER (..1691).

Toussaint Cuvillier, peintre.

828. Simon DE MASSO (..1691-1693).

Simon de Masso, peintre, fils de Michel de Masso le graveur.

829. Charles GRANDON (1691- † 1762).

Charles Grandon, peintre, est né vers 1691.

Il a épousé : en premières noces, Marie Bidaud ; en secondes noces, le 2 mai 1746, Anne Guinand, dont il a eu trois enfants, nés de 1749 à 1754.

Il signait *Grandon l'aîné* et *Grandon*.

Il fut nommé, le 23 janvier 1749, peintre ordinaire de la ville de Lyon, en remplacement de Joachim Verdier.

Il fut le maître de Grœuze.

Il reçut du Consulat, en 1751, 3,500 livres pour 91 petits portraits des prévôts, des marchands et des échevins peints à l'huile sur vélin.

Il demeurait dans la rue Neuve.

Il mourut à Lyon le 8 février 1762.

830. PETIT JEAN III (..1692-1695).

Petit Jean III, dit Ancelin, peintre.

831. Jean DUBOIS (...1693-1697).

Jean Dubois, peintre.

832. Adrien MANGLARD (1695- † 1760).

Adrien Manglard ou Manglart, peintre de marine et de paysage et graveur à l'eau-forte, est né à Lyon le 10 mars 1695.

Il fut reçu à l'Académie royale en 1736.

Il passa une grande partie de sa vie en Italie, et fut membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome. Il a surtout excellé à peindre des marines.

Il fut le maître de Claude-Joseph Vernet.

Il est décédé à Rome le 1^{er} août 1760.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

833. Jean-Onufre-Philippe CRETEY (dix-huitième siècle).

Jean-Onufre-Philippe Cretey, peintre et graveur, a travaillé en Italie et en France. Il a peint à Lyon des tableaux religieux.

834. Laurent CARS (1699 ou 1700- † 1771).

Laurent Cars, peintre d'histoire et graveur, fils de Jean-François Cars et de Marie Barbery, sa femme, est né à Lyon en 1699 ou en 1700.

Il fut graveur du Roi et conseiller de l'Académie royale de peinture.

Il s'était établi à Paris, et est mort dans cette ville, le 14 avril 1771.

Cars a gravé les ouvrages de peintres du dix-huitième siècle, de Watteau, de Chardin, de Lemoine, etc.

Il signait *Cars*.

835. Philippe PILLEMENT (...1700-1704).

Philippe Pillement, maître peintre.

836. Jean CHARMETON (1701-1742).

Jean Charmeton, dessinateur et peintre, fils d'André Charmeton et de Luce Marquis¹, sa femme, est né à Lyon en 1701.

Il s'est établi à Paris, et y épousa, le 4 juin 1742, Anne Bauchet.

837. Jean-Charles FRONTIER (1701- † 1763).

Jean-Charles Frontier, peintre, est né le 22 août 1701.

Il s'établit à Lyon en 1744, et mourut dans cette ville, le 2 septembre 1763.

Il fut reçu, le 30 juillet 1744, à l'Académie royale de peinture; il y devint adjoint à professeur, et fut peintre ordinaire du Roi.

Lors du projet d'établissement d'une école de dessin à Lyon¹, l'Acadé-

¹ C'est l'entreprise dont l'abbé Antoine Lacroix avait été le promoteur. Voir L. CHARVET, *les Origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon*, 1878.

mie royale, avertie par Frontier, nomma celui-ci, le 29 janvier 1757, « pour gouverner et conduire l'École académique de la ville de Lyon, sous sa direction (de l'Académie) ».

Frontier a été le maître de J. J. de Boissieu.

838. Pierre-Charles TRÉMOLIÈRES (1703- † 1739).

Pierre-Charles Trémolières, peintre et graveur, est né à Cholet en 1703. Il a été élève de Jean-Baptiste Vanloo et est allé en Italie. A son retour, il s'arrêta à Lyon et y resta plusieurs années.

Il fut reçu à l'Académie en 1737.

Il a peint des sujets religieux et a fait des cartons pour les tapisseries des Gobelins.

Son dessin est large, sa couleur claire et son style un peu maniéré.

Trémolières est mort à Paris en 1739.

839. Chrétien ROTTER (..1704).

Chrétien Rotter, peintre.

840. Hubert LALOUE (..1704-1711).

Hubert Lalouette, peintre, signait *Hubert Lalouette*.

Il a épousé Marie Rousset.

841. Pierre LALLEMANT (..1705-1708).

Pierre Lallemant, peintre, signait *P. Lalemant*.

842. Pierre II MARTIN (..1706-1708).

Pierre II Martin, peintre, a épousé Andrée Bibost.

Il signait *P^{re} Martin*.

843. Michel LAMOUREUX (..1706-1727).

Michel Lamoureux, peintre, a épousé Françoise Cruzieu. Il signait *Lamoureux*.

844. Donat NONNOTTE (1707- † 1785).

Donat Nonnotte, peintre, né à Besançon le 10 janvier 1707, fut élève de Lemoine, et fut peintre d'histoire et de portrait.

Il fut peintre du Roi et fut reçu à l'Académie royale de peinture en 1741.

Il fut nommé, le 24 décembre 1765, peintre ordinaire de la ville de Lyon, et fut un des directeurs et professeurs de l'École académique de dessin de la ville.

Le Consulat le chargea, en plusieurs occasions, de faire des projets de décorations et des peintures pour des fêtes publiques.

Il décéda à Lyon le 5 février 1785.

845. Pierre TROULLIEU (..1708-1710).

Pierre Troullieu, peintre, a épousé Claudine Du Mily.

846. Pierre RENAUD (..1708-1729).

Pierre Renaud, peintre. Signait *Renaud*.

847. ROUSSET-NICOLET (..1712).

Rousset-Nicolet, peintre.

848. Robert DURANNELLE (..1715- † avant 1725).

Robert Durannelle, peintre.

849. Jacques-Charles DUTILLEU (1718- † 1782).

Jacques-Charles Dutilleu, peintre de fleurs, est né à Paris en 1718. Il a travaillé comme peintre pour le Roi et pour la cour. A la suite de la crise qui fut déterminée par la succession d'Autriche, il entra dans l'industrie et devint fabricant d'étoffes d'or, d'argent et de soie, à Lyon.

Il mourut dans cette ville en 1782.

850. ERNOU (..1720-1739).

Ernou, qui était connu sous le nom de « le chevalier Ernou », était originaire de l'Anjou et paraît avoir été établi à Angers. Il était peintre, peignant le portrait et des sujets de piété. Ernou a fait à Lyon, vers 1730, un assez long séjour ; il y a peint des portraits.

851. Joachim VERDIER (..1721- † 1749).

Joachim Verdier, peintre, fils de Henri Verdier et de Clémence Liquevet, sa femme, est né à Lyon.

Il fut nommé, le 7 novembre 1721, peintre ordinaire de la ville de Lyon, en remplacement de son père.

Il a fait de nombreux portraits.

Il est décédé à Lyon le 15 janvier 1749.

852. Jacques-Irénée GRANDON (1723- † 1763).

Jacques-Irénée Grandon, peintre, fils de Jean Grandon, né à Lyon en 1723, épousa à Lyon, le 16 novembre 1745, Benoîte Toupet, dont il a eu cinq enfants. Sa fille aînée, Jeanne-Marie, née en septembre 1746, épousa Grétry.

Grandon mourut à Lyon le 23 octobre 1763.

853. Philippe DE LA SALLE (1723- † 1804).

Philippe de La Salle est né à Seyssel, le 23 septembre 1723, et est mort à Lyon, le 27 février 1804.

Ingénieur, mécanicien et fabricant d'étoffes de soie, il a été aussi peintre et dessinateur pour la fabrique de soieries. Il a été élève de Sarrabat ; il a introduit le plus souvent dans ses compositions des paysages, des oiseaux, des fleurs et des fruits. Il est resté le plus célèbre des dessinateurs et des fabricants de Lyon.

854. CARDON (..1724-1727).

Cardon, peintre.

855. Jean BOCK (..1724-1756).

Jean Bock, peintre, était fils de Georges Bock, « officier des troupes militaires du Roy de Prusse », et de Dorothee von Aboiken, sa femme. Il

épousa à Lyon, le 1^{er} mai 1725, Jeanne Alleyné, veuve de Robert Duran-
nelle, peintre.

Il signait *Joannes Bock* et *Jean Bock*..

(1^{er} mai 1725.)

856. SARRABAT fils (..1725-1730).

Sarrabat, peintre, fils de Daniel Sarrabat et de Jeanne-Marie de
Haynaut, sa femme.

857. Paul PILLEMENT (..1725-1732).

Paul Pillement, dessinateur et peintre, fils de Jean 1^{er} Pillement et de
Françoise Tissot, sa femme, a épousé, à Lyon, le 3 juin 1727, Anne Astier,
veuve de Jean-Joseph Ferraire. Il a eu d'elle plusieurs enfants, entre autres,
en 1728, Jean-Baptiste, qui fut peintre du roi de Pologne. Paul Pillement
a été un très-habile ornemaniste.

Il signait *Paul Pillement*.

(3 juin 1727.)

858. MARIÈGE (..1726-1728).

Mariège, peintre de décors.

859. Abraham RENAUD (..1727-1730).

Abraham Renaud, peintre, a été marié à Marie Reverdy.

Il signait *Abraham Renaud*.

860. François PÉRONNET (..1727-1751).

François Péronnet, peintre.

861. Pierre DE MASSO (dix-huitième siècle).

Pierre de Masso, peintre, a fait des tableaux d'histoire et des portraits.

862. Jean-Baptiste II PILLEMENT (1728- + 1808).

Jean-Baptiste II Pillement, peintre et dessinateur, fils de Paul Pillement
et de Anne Astier, sa femme, est né à Lyon le 24 mai 1728. Il épousa à
Lyon, le 5 avril 1768, Marie Julien, et eut d'elle plusieurs enfants, parmi
lesquels un fils, Victor, qui fut peintre.

Jean-Baptiste Pillement est connu surtout par ses dessins de paysages et de marines faits à la plume ou lavés à la sépia. Il fut peintre du roi de Pologne et de la reine de France.

Il est décédé le 25 avril 1803.

Il signait *Jean Pillement*.

863. Jacques-Joseph GUILLAIN (., 1733-1735).

Jacques-Joseph Guillain, peintre sur faïence, signait *Guillain*.

864. Pierre COGELL (1734- † 1812).

Pierre Cogell, peintre, né à Stockholm en 1734, signait *Cogel*.

Il vint à Lyon en 1764 et fut nommé, le 5 janvier 1779, peintre ordinaire de la ville de Lyon, grâce à la protection de la Reine; il fut professeur à l'école de dessin.

Il mourut le 20 janvier 1812.

865. Jean-Jacques DE BOISSIEU (1736- † 1810).

Jean-Jacques de Boissieu, peintre, dessinateur et graveur à l'eau-forte, est né à Lyon le 30 novembre 1736; il était fils de Louis-Jacques de Boissieu et de Antoinette Vitalis, sa femme.

Il fut élève de Jean-Charles Frontier, et se rendit à Paris en 1760. Protégé par le duc de La Rochefoucauld, il accompagna celui-ci en Italie en 1765. Il revint à Lyon et ne fit plus, à raison du mauvais état de sa santé, que dessiner et graver.

Il épousa à Lyon, le 20 avril 1773, Anne-Roch de Valous, de laquelle il eut un fils.

Il mourut à Lyon le 1^{er} mars 1810.

866. MARTIN II (., 1740-1744).

Martin II, peintre, signait *Martin*.

Il a fait des peintures pour le Consulat de Lyon.

867. Louis-Jean DESPREZ (1740- † 1804).

Louis-Jean Desprez, peintre, né à Lyon en 1740, fut peintre d'histoire, de batailles et de décorations.

Il visita l'Italie, et fut attaché à la Cour de Gustave III, roi de Suède, comme peintre et architecte.

Il est mort à Stockholm en 1810.

868. Joseph BOURNES (1740- † 1808).

Joseph Bournes, dessinateur et peintre, est né à Lyon en 1740.

Il a peint des portraits, des paysages et des fleurs, et a été un des bons dessinateurs pour la fabrique de soieries.

869. Pierre-Genis GRANDON (., 1741-1742).

Pierre-Genis Grandon, peintre.

870. Charles DOUBLE (., 1744-1746).

Charles Double, dit Cruche, peintre.

871. Joseph AUDIBERT (..1745-1749).

Joseph Audibert, peintre, signait *Audibert*.

Il a épousé à Lyon, le 26 janvier 1748, Anne Valery.

Il était fils de Melchior Audibert, patron de vaisseau à Marseille, et de Marguerite Rousseau, sa femme.

Il a peint en 1748 et en 1749 les ornements et les décors de la salle de spectacle de Nîmes.

872. Edme-Jean-Baptiste DOUET (..1745-1760).

Edme-Jean-Baptiste Douet ¹, dessinateur et peintre de fleurs, né à Paris, a été élève de Jean-Baptiste Monnoyer. Son nom est écrit souvent Douay ou Douait, mais le peintre a toujours signé *Douet*.

Douet s'est adonné à la peinture des fleurs, et c'est lui qui a introduit la fleur naturelle dans la composition des dessins pour les étoffes. Son dessin est précis et ferme.

Douet se présenta à l'Académie royale de peinture, fut agréé le 26 novembre 1757, mais ne paraît pas avoir été reçu :

873. Jean-Pierre-Xavier BIDAULD (1745- † 1813).

Jean-Pierre-Xavier Bidauld, peintre et graveur, est né à Carpentras en 1745. Il a passé toute sa vie à Lyon, peignant des paysages, des oiseaux et des fleurs. Ses ouvrages se distinguent par leur charme et leur fini.

Bidauld est mort à Lyon en 1813.

874. BÉRARDIER aîné (..1746-1750).

Bérardier aîné, peintre.

875. PIGNOL (..1747-1751).

Pignol, peintre.

876. Jean-Julien BONDONNOT (..1748-1751).

Jean-Julien Bondonnot, peintre sur faïence, a épousé Benotte Bailly. Il signait *Bondono*.

877. Joseph-Gaspard PICARD (1748- † 1818).

Joseph-Gaspard Picard, dessinateur et peintre, est né à Louhans en 1748. Il a été dessinateur pour la fabrique d'étoffes de soie à Lyon, particulièrement habile à composer des ornements tourmentés, des chimères, des figures grotesques, etc., qui furent à la mode pendant quelque temps.

Il mourut à Paris en 1818.

878. Joachim II LIQUEVET (..1750-1751).

Joachim II Liquevet, peintre.

879. RINGUET (..1750-1760).

Ringuet, dessinateur, peintre et fabricant d'étoffes de soie.

¹ Le nom est écrit souvent Douay, Douait ou Douey, mais le peintre a toujours signé *Douet*.

880. Alexis GROGNARD (1751- † 1840).

Alexis Grogard, peintre, élève de Nonnotte, fut aussi élève de Joseph-Marie Vien à Rome. Il revint de Rome en 1778, et fut nommé, le 26 octobre 1778, peintre ordinaire de la ville de Lyon. Il fut révoqué, en janvier 1779, au profit de Cogell, dont la Reine avait ordonné la nomination.

Il fut professeur de peinture à l'École spéciale de dessin, et, plus tard, à l'École des beaux-arts de Lyon.

Il était fils d'Antoine Grogard, fabricant d'étoffes d'or, d'argent et de soie, et de Éléonore Ganin, sa femme; il est né à Lyon en 1751, et est mort dans cette ville en 1840.

Il signait *Grogard*.

881. Pierre-Toussaint DÉCHAZELLE (1752- † 1833).

Pierre-Toussaint Déchazelle, peintre de fleurs, est né à Lyon, le 1^{er} novembre 1752.

Il fut élève de Nonnotte et de Douay, et fut également réputé comme dessinateur pour la fabrique, comme peintre et comme fabricant d'étoffes de soie.

Il est mort le 15 décembre 1833.

882. Antoine BERJON (1754- † 1843).

Antoine Berjon, peintre de fleurs et de nature morte, est né à Lyon en 1754. Il fut élève de Perrache, et devint professeur de peinture de fleurs à l'École de Lyon. Il avait au plus haut degré le sentiment de la forme, et son faire était large.

Berjon est mort à Lyon en 1843.

883. Jean-Antoine MORAND (..1755-1768).

Jean-Antoine Morand, architecte et peintre.

884. Henri CHABRY (..1760-1761).

Henri Chabry, peintre, a épousé Jeanne Chapoton en 1761. Il signait *Henry Chabry*.

885. VILLIONNE père (..1760-1772).

Villionne père, peintre et professeur à l'École de dessin.

886. MÉNIL (..1761).

Ménil, peintre, a fait des peintures à l'hôtel de ville.

887. Marie-Gabrielle CAPET (1762- † 1818).

Marie-Gabrielle Capet, peintre, est née en 1762 à Lyon et est décédée à Paris le 1^{er} novembre 1818.

888. Philippe-Auguste HENNEQUIN (1762- † 1833).

Philippe-Auguste Hennequin, peintre d'histoire et sculpteur, fils de Gilles-Jean Hennequin, marchand fabricant, et de Catherine Simon, sa femme, est né à Lyon le 38 août 1762.

Il est mort en mai 1833.

889. Fleury ÉPINAT (1764- † 1830).

Fleury Épinat, peintre d'histoire et de paysage, est né à Montbrison le 22 août 1764. Il fut élève de David.

Il est mort à Lyon le 7 juin 1830.

890. BLANCHET (..1765-1768).

Blanchet, peintre, a travaillé à l'hôtel de ville.

891. Étienne-Louis ADVISSENT (1767- † 1831).

Étienne-Louis Advissent, peintre d'animaux et de genre, est né à Lyon en 1767 et est mort à Marseille en 1831.

892. Antoine DUBOST (1769- † 1825).

Antoine Dubost, peintre d'histoire et de chevaux, est né à Lyon le 16 juillet 1769 et est mort à Paris le 6 septembre 1825.

893. Pierre-Nicolas WÉRY (1770- † 1827).

Pierre-Nicolas Wéry, peintre de paysage, est né à Paris en 1770 et est mort à Lyon en 1827.

894. Michel GROBON (1770- † 1853).

Michel Grobon, peintre de genre et de paysage, graveur, est né à Lyon en 1770. Il fut élève de Prudhon, et est un des meilleurs peintres lyonnais du premier quart du dix-neuvième siècle.

895. Donat MILLER (..1771).

Donat Miller, peintre, signait *Donat Miller*.

896. Adrien LALANDE (..1775).

Adrien Lalande, peintre.

897. GONICHON (1775-1782).

Gonichon, peintre et professeur à l'École de dessin.

898. Marius-François GRANET (1775- † 1849).

Marius-François Granet, peintre de paysages et d'intérieurs, est né à Aix en Provence en 1775.

Il fut élève de David et de Grobon. Il a travaillé à Lyon pendant un assez long temps, alla s'établir à Paris et devint membre de l'Institut.

Il est mort le 21 novembre 1849.

899. Pierre REVOIL (1776- † 1842).

Pierre Revoil, peintre d'histoire et de genre, est né à Lyon le 13 juin 1776.

Il fut élève de Grognard, de Gonichon et de David. Il devint professeur à l'École de Lyon et correspondant de l'Institut. Il a été un des bons peintres de l'école lyonnaise.

Il est mort à Paris le 19 mars 1842.

900. Fleury RICHARD (1777- † 1852).

Fleury Richard, peintre de genre et de paysage, est né à Lyon le 23 février 1777.

Il fut élève de Grounard et de David; il dut sa réputation à ses tableaux de genre et reçut le titre de peintre de l'Empereur. Il fut correspondant de l'Institut.

Il est mort à Lyon le 14 mars 1852.

901. BRENET (..1784).

Brenet, peintre.

902. DEVARENNE (..1784-1806).

Devarenne, peintre et professeur à l'École de dessin.

903. VILLIONNE fils (..1785-1790).

Villionne fils, peintre et professeur à l'École de dessin.

904. Lambert VERNEY (..1787).

Lambert Verney, peintre.

905. Nicolas KELLER (..1788-1790).

Nicolas Keller, peintre en décors.

906. Étienne FAYARD (..1789).

Étienne Fayard, peintre.

907. Jean-Antoine VERZIER (..1789).

Jean-Antoine Verzier, peintre.

908. Antoine LANLIA (..1789-1790).

Antoine Lanlia, peintre.

909. Jean-Marie JACOMIN (1789- † 1858).

Jean-Marie Jacomin, peintre de portraits, est né en 1789 et est mort en 1858.

910. Étienne REY (1789- † 1867).

Étienne Rey, peintre, est né à Lyon le 28 janvier 1789. Élève de Pillement et de Cogell, il fut professeur à l'École de Lyon. Il est mort à Lyon le 12 janvier 1867.

911. Augustin THIERRIAT (1789- † 1870).

Augustin Thierriat, peintre de fleurs, est né à Lyon le 10 mars 1789.

Il fut dessinateur pour la fabrique de soieries et devint professeur à l'École des beaux-arts.

Il est décédé à Lyon le 13 avril 1870.

912. Georges REMY (..1790).

Georges Remy, peintre.

913. Jean-François BONY (..1790- † 1825?).

Jean-François Bony, peintre, est né à Givors.

Il a été dessinateur pour la fabrique de soieries et fabricant d'étoffes façonnées. Peintre de fleurs, il a été professeur à l'École de dessin. Il fut un des meilleurs dessinateurs de la fabrique de soieries.

Bony est mort à Paris vers 1825.

914. HENNEQUIN III (..1794).

Hennequin III, peintre.

915. Marie-Antoinette-Victoire PETITJEAN (1794- † 1832).

Marie-Antoinette-Victoire Petitjean, fille de Jean-Louis Trimolet, dessinateur pour les broderies, est née à Lyon le 26 janvier 1794.

Élève de Gognard et d'Anthelme Trimolet, elle a peint des sujets religieux et des portraits.

Elle est morte le 12 novembre 1832.

916. Victor ORSEL (1795- † 1850).

Victor Orsel est né à Oullins, près de Lyon, en mai 1795.

Il fut élève de Revoil et de Guérin, et fit ensuite d'assez longues études à Rome.

Il s'est adonné à la peinture des sujets religieux, ainsi qu'à la peinture murale.

Il est mort à Paris le 1^{er} novembre 1850.

917. Claude BONNEFOND (1796- † 1860).

Claude Bonnefond, peintre d'histoire, de genre et de portraits, est né à la Croix-Rousse le 7 germinal an IV (27 mars 1796).

Il fut directeur de l'École des beaux-arts de Lyon et correspondant de l'Institut.

Il est mort à Lyon le 27 juin 1860.

918. Michel-Philibert GENOD (1796- † 1862).

Michel-Philibert Genod, peintre d'histoire et de genre, est né à Lyon en 1796, et est mort à Lyon le 25 juillet 1862.

Il fut professeur à l'École des beaux-arts de Lyon.

919. Jean-Marie RÉGNIER (1796- † 1865).

Jean-Marie Régnier, peintre de portraits, est né en 1796.

Il fut élève de Revoil et de Berjon, et acquit une certaine célébrité comme peintre en miniature.

920. Anthelme-Claude-Honoré TRIMOLET (1798- † 1866).

Anthelme-Claude-Honoré Trimolet, peintre de genre et de portraits, est né à Lyon le 16 mai 1798.

Il fut élève de Revoil.

Il est mort en 1866¹.

¹ Il a été fait un médaillon de bronze modelé à l'effigie d'Anthelme Trimolet et un autre à l'effigie de sa femme.

ENLUMINEURS

QUATORZIÈME SIÈCLE

921. JACQUEMIN (..1340).
 Jacquemin, « illumineur ».
922. GALOTOLON (..1346-1352).
 Galotolon ou Galotelon, *illuminator, illuminator librorum.*
923. JEAN (..1348-1255).
 Jean, « illumineur ».
924. HUGUENIN (..1361).
 Huguenin (Hugonin), « illumineur » et écrivain.
925. HENNEQUIN I (..1377).
 Hennequin I, « illumineur ».
926. JANSON RÉAL (..1377-1385).
 Janson (Janczon) Réal ou Réyal, maître illumineur et écrivain.
927. HUBERT BONTÉ (..1380-1386).
 Hubert Bonté, maître illumineur et écrivain.
 (Un autre Hubert Bonté, Hubert II, « escrivanz de forme », vivait à Lyon de 1406 à 1458.)
928. PIERRE I (..1381-1385).
 Maître Pierre, « qui fait les livres », illumineur.
929. JEAN DUCRET (..1381-1385).
 Jean Ducret, maître écrivain et illumineur.
930. HUBERT PIPIN (..1382-1387).
 Hubert Pipin, « écrivain » et illumineur.
931. GUYOT (..1385-1388).
 Guyot, maître écrivain et illumineur.
932. JANIN DE VERDON (..1385-1418).
 Janin de Verdon, maître illumineur et écrivain.
933. GEOFFREY I (..1387-1398).
 Geoffrey I (Joffrey), enlumineur.
 Il y avait à la même époque, à Dijon, un enlumineur du même nom.
934. ÉTIENNE III (..1399).
 Étienne ou Tiénet, illumineur.

QUINZIÈME SIÈCLE

935. Jean HORTART (..1412-1463).
Jean ou Janin Hortart dit d'Écosse, appelé souvent Jean ou Janin l'enlumineur, était maître peintre, enlumineur, verrier et brodeur.
Il a été maître peintre de l'église Saint-Jean.
Il demeurait dans la rue Notre-Dame du Palais.
936. Yvonne LE BRETON (..1413-1418).
Yvonne Le Breton, maître écrivain et enlumineur.
937. GUILLAUME (..1417-1427).
Guillaume ou Guillaume de Lyon, enlumineur, a travaillé à Dijon.
938. YVES (..1420-1423).
Yves, écrivain et enlumineur.
939. Mathieu LE ROUX (..1428-1457).
Le nom est écrit Le Roux, Le Roz, Roz et Ruffi.
Mathieu Le Roux, « maître illuminé de livres », a été marié et a eu un fils, Jean, qui fut aussi illuminé de livres.
940. THIERRY (..1432-1450).
Thierry, enlumineur, Flamand.
941. Antoine I BONTÉ (1442- † 1473).
Antoine I Bonté, écrivain et illuminé.
942. JOHANNÈS (..1442-1444).
Johannès, écrivain de forme et enlumineur.
943. Jean LE ROUX (..1444-1472).
Jean Le Roux, Roux, Le Roz ou Roz, enlumineur, était fils de Mathieu.
944. Pierre I^{er} BONTÉ (..1459-1499).
Pierre I^{er} Bonté ou Bontet, écrivain de forme et illuminé, demeurait dans la rue de Bourgneuf.
Il a quitté Lyon en 1499.
945. Antoine II BONTÉ (..1469-1474).
Antoine II Bonté, écrivain et illuminé.
946. HENRI (..1471-1479).
Henri, maître écrivain et enlumineur.
947. Jacques I^{er} LE ROUX (..1472-1475).
Jacques I^{er} Le Roux ou Roz, écrivain et enlumineur.
948. Bertrand VANIER (..1472- † de 1500 à 1510).
Bertrand Vanier, Vanyer ou Vannier, illuminé, a été marié et a eu un fils, Pierre.
Il demeurait dans la rue Saint-Vincent.

949. Georges JARSAILLON (..1475-1503).

Georges Jarsaillon, écrivain et enlumineur de livres, est presque toujours désigné par son prénom : « maistre George l'escrivain ».

Il était « natif d'Ambert en Auvergne ».

Il a épousé Jeanne Dedorin, « escrivayne ».

Il demeurait dans la rue Mercière.

950. ÉTIENNE IV (..1476-1485).

Étienne IV, maître enlumineur.

951. Étienne JOLY (..1478-1488).

Étienne Joly ou Jolly, illumineur.

952. Guillaume SUVRAT (..1480-1485).

Guillaume Suyrat, illumineur.

953. Guillaume CHOARD (..1482-1492).

Guillaume Choard, illumineur de livres.

954. MICHEL (..1490-1493).

Michel, maître enlumineur.

955. Jeanne DEDORIN (..1493-1503).

Jeanne Dedorin, « escrivayne » et « illuminèse », appelée souvent « la grosse Jane », a été mariée à Georges Jarsaillon.

956. JEAN IV (..1493-1503).

Jean IV, illumineur, demeurait dans la rue Buisson.

957. Pierre DE LIMOGES (..1493-1507).

Pierre de Limoges, illumineur, demeurait dans la rue Mercière.

958. Pierre VANIER (..1493-1547).

Pierre Vanier, Vanyer ou Vannier, dit Bertrand, maître peintre, illumineur et écrivain.

Il était fils de Bertrand et signait *Pierre Vanyer*.

Il a travaillé de son métier d'enlumineur, lors de l'entrée de la reine Éléonore, en 1533¹.

Il a demeuré dans la grande rue de l'Hôpital et dans la rue Noire.

959. Jean BOURGEOIS (..1494-1499).

Jean ou Johannès Bourgeois ou Bourgeois, peintre et enlumineur, a été marié.

960. Jean II BONTÉ (..1496-1497).

Jean II Bonté, enlumineur.

961. Michiel FAVRE (1496- † 1512).

¹ On conserve, aux archives de la ville de Lyon, en manuscrit (sur parchemin), « l'ordonnance faicte touchant le garbeau de la ville de Lyon... pour les marchans grossiers, espiciers et apothicquères ». Ce manuscrit, écrit vers 1519, contient en frontispice une *histoire* peinte, qui est probablement l'ouvrage de Pierre Vanier.

Michiel Favre ou Faure, enlumineur.

962. Louis CHEVALIER (..1497-1499).

Louis Chevalier, enlumineur.

SEIZIÈME SIÈCLE

963. Jean RION (..1502-1524).

Jean Rion ou Ryon, illuminateur, était fils de Jean Rion, tisserand.

964. Jean PINGAULT (..1512-1516).

Jean Pingault, écrivain et illuminateur, a été employé par le Consulat, lors de l'entrée de François I^{er}, en 1515, et de l'entrée de la reine Claude, en 1516.

965. FRANÇOIS I^{er} (..1520-1523).

François I^{er}, maître enlumineur.

966. PIERRE IX (..1526-1539).

Pierre IX, maître enlumineur.

967. Pierre MARCHANT (..1536-1565).

Pierre Marchant, illuminateur.

968. Pierre DE FOUGÈRES (..1542-1546).

Pierre de Fougères ou de Fougères, enlumineur.

969. Michel DE BARGUES (..1560-1568).

Michel de Bargues, enlumineur (*helemynier*), signait *M. de Bargues*.

(Juillet 1567.)

Il a travaillé, en 1564, pour l'entrée de Charles IX.

970. Martial DE BARGUES (..1567-1573).

Martial de Bargues, enlumineur.

971. Rambert BADOY (..1582-1616).

Rambert Badoy, maître illuminateur et peintre, signait *R. Badoy*.

Il a épousé Claude Artaud, dont il a eu plusieurs enfants.

Il a dessiné et enluminé les ornements des feuilles des *Syndicats* pour le Consulat.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

972. Barthélemy DE BARGUES (..1603-1608).

Barthélemy de Bargues, maître illuminé et joueur d'instruments, a épousé Sire Gès, dont il a eu plusieurs enfants.

Il demeurait dans la rue Ferrandière, à la Clef d'or.

973. Antoine BADOY (..1614-1615).

Antoine Badoy, enlumineur, fils de Rambert, a enluminé les ornements des feuilles des *Syndicats* pour le Consulat.

974. Étienne BADOY (..1625-1628).

Étienne Badoy, illuminé, signait *Estienne Badoy*.

975. Louis PINCHART (..1628-1663).

Louis Pinchart, enlumineur et imprimeur en taille-douce, signait *Pinchart* et *Louis Pinchart*.

Il a épousé : en premières noces, Madeleine Buisson, dont il a eu une fille, et, en secondes noces, Guye Jolly, dont il a eu un fils.

976. Jacques BERTHEMON (..1633).

Jacques Berthemon, maître « illuminé d'images », a épousé Marguerite Coune.

977. François AUBERT (..1638-1642).

François Aubert, maître enlumineur.

978. François BÉREIX (..1647-1651).

François Béreix ou Bérel, enlumineur, a épousé Claudine Badet, et a eu d'elle plusieurs enfants.

979. Gaspard MARESCAL (..1650).

Gaspard Maréchal, enlumineur.

980. Claude BERET (..1664-1667).

Claude Beret, enlumineur.

981. Jean FILY (..1664-1667).

Jean Fily, enlumineur.

982. Nicolas LEBLOND (..1667-1682).

Nicolas Leblond, maître enlumineur, a épousé Antoinette Lottier.

983. Jean HUSSON (..1668-1674).

Jean Husson, enlumineur, a épousé Anne Fendistoc.

Il signait *Jan Husson*.

984. Claude LUGNIEU (..1676-1677).

Claude Lugnieu, enlumineur, signait *Lugnieu* ; il a épousé Catherine Binet.

Natalis RONDOT,

Membre non résident du Comité.

NOMS DES MAITRES
QUI SONT CITÉS DANS LE PRÉCÉDENT TRAVAIL ¹.

- Abondio (Antoine), 607.
 Abraham, Habraam ou Alebrant, 48.
 Abraham ou Habraam de Nimègue, voir Nimègue (Abraham de).
 Adam (François), 273.
 Adam (Mathieu), voir Martin (Mathieu).
 Adam (Maître), voir Favre (Adam).
 Adar (Jean), 472.
 Advissent (Étienne-Louis), 891.
 Alebrant d'Alémaingne, voir Abraham.
 Alexis, 100.
 Alexis (Antoine), 214.
 Alibert (Noël), 269.
 Alix ou Ally (Benott), 459.
 Ambrellin (Hans), 620.
 Ancelin (Petit Jean III dit), voir Petit Jean III.
 André I, 30.
 André II, 82.
 Angel (Louis), 626.
 Annegris (Tours), 386.
 Annequin (Jean), voir Le Grenu (Jean).
 Anthoine (Melchior), 328.
 Anthoinet (Charles), 778.
 Antoine I, 195.
 Antoine II, 489.
 Antoine de Bourgoigne, voir Bourgoigne (Antoine de).
 Anvers (Beaudoin d'), 283.
 Anvers (Gautier d'), 396.
 Anvers (Mathieu d'), 199.
 Arande (Thomas), 466.
 Arbon (Joseph), 666.
 Arnaud, 387.
 Arnaud de Provence, voir Provence (Arnaud de).
 Arnuaud (Michiel), 592.
 Arvieu (Bernard), 584.
 Aslein (Jean), 719.
 Assier (Adrian d'), 709.
 Assier (Pierre d'), 821.
 Atier ou Hatier (Jean-François), 609.
 Atier ou Hatier (Pierre), 610.
 Aubenas (Pierre d'), voir Paix (Pierre de).
 Aubert I ou Audebert, 46.
 Aubert II, 645.
 Aubert (François), 977.
 Aubert (Jean), 642.
 Aubertin (Étienne), 672.
 Audebert, voir Aubert I.
 Audibert (Joseph), 871.
 Audran (Benott), 777.
 Audran (Claude I), 723.
 Audran (Claude II), 723.

¹ Nous avons donné un numéro à la notice consacrée à chaque maître; c'est ce numéro qui suit chaque nom de maître dans cette table.

- Audran (Claude III), 769.
 Audran (Gabriel), 770.
 Audran (Germain), 769.
 Audran (Girard), 777.
 Auney (Jean d'), 150.
 Auvergne (Jacques d'), 284.
 Aynart (Pierre), 64.

 Badoy (Antoine), 973.
 Badoy (Étienne), 974.
 Badoy (Rambert), 595, 957.
 Balmont (Jacques de), 180.
 Balmont (Jean de), 241.
 Barbe blanche (Antoine), voir Genin (Antoine).
 Barberet ou Barbret (Jean), 388.
 Barbier (Maurice), 362.
 Bardillon (Jean), 305.
 Baro (Jean), 34.
 Bargues (Barthélemy de), 972.
 Bargues (Martial de), 970.
 Bargues (Michel de), 969.
 Barrachin (Honoré), 174.
 Barrachin (Louis), 210.
 Barrier (Guy), 698.
 Bart (Jean), 44.
 Barthélemy I ou Berthélemy, 131.
 Barthélemy II, 593.
 Baryo (Jean), 338.
 Bastard (Jean), 527.
 Bastien, voir Sébastien.
 Bastin ou Bastyn (Jean), 53.
 Basto (Ange de), 225.
 Batier (Pierre), 373.
 Baudry (Jean), 370.
 Bavière ou de Bavière (Corneille), 230.
 Bavière (Jean de), 285.
 Bavière (Nicolas de), 253.
 Bavond (Pierre), 565.
 Bayette ou Bayote (Guillaume), 138.

 Bayonne (Jacques), 564.
 Bazaigier ou Bezaiget (Jean), 467.
 Beaudoin (Jean), 389.
 Beaudoin d'Anvers, voir Anvers (Beaudoin d').
 Belin (Antoine), 267.
 Bémon dit Caille (Claude), 485.
 Bémon dit Caille (Florent ou Floris), 576.
 Bémon dit Caille (Pierre), 575.
 Bénard ou Besnard (Antoine), 818.
 Bene (Benedetto dal), 334.
 Bene (Nicolas dal), 183.
 Benoist (Claude), 473.
 Benoist (Janin), 51.
 Benoyt (Mogin), 32.
 Benyer (Barthélemy), 231.
 Bérardier aîné, 874.
 Bereix ou Berel (François), 978.
 Beret (Claude), 980.
 Berjon (Antoine), 882.
 Bernard I, 274.
 Bernard II, 390.
 Bernard III, 535.
 Bernard IV, 820.
 Bernard (Pierre), 474.
 Bernard le peintre, voir Salomon (Bernard).
 Berthemon (Jacques), 976.
 Berthet (Jacques), 144.
 Bertho, 67.
 Bertholus (Sébastien), 633.
 Bertin le peintre, voir Ramus (Bertin).
 Bertrand (Claude), 339.
 Bertrand (Pierre), voir Vanier dit Bertrand (Pierre).
 Besançon (Guillemin de), 9.
 Besnard (Antoine), voir Bénard (Antoine).
 Besson (Antoine), 208.

- Besson (Guillaume), 329.
 Besson (Jean), 229.
 Besson (Philippe), 81.
 Bezaiget (Jean), voir Bazaigier (Jean).
 Bidault (Jean-Pierre-Xavier), 873.
 Bire (Pierre de), 499.
 Blanc (Orace), voir Le Blanc (Horace).
 Blanchard (Jacques), 649.
 Blanchard (Philibert), 275.
 Blanchet, 890.
 Blanchet (Louis), 799.
 Blanchet (Nicolas), 256.
 Blanchet (Thomas), 476.
 Blanchon (Jean), 641.
 Blancpignon (Claude), 652.
 Blancpignon (Guillaume), 736.
 Blancpignon (Nicolas), 671.
 Blic (Girardin), 55.
 Blic (Jean), 79.
 Blic (Rogier), 56.
 Bock (Jean), 855.
 Boissieu (Jean-Jacques de), 865.
 Boisson (Jean), 226.
 Bolet ou Bollet (Hugues), 167.
 Bologne (Sébastien de), voir Serlio (Sébastieno).
 Bonardet (Lancelot), 604.
 Bondonnot (Jean-Julien), 876.
 Bon enfant (Benoît), 181.
 Bonin (Guillaume), 519.
 Bonnefond (Claude), 917.
 Bonnet (Pierre), 164.
 Bon oyseau (Guillaume), 272.
 Bonté (Antoine I), 941.
 Bonté (Antoine II), 945.
 Bonté (Benoît), 166.
 Bonté (Humbert I), 925.
 Bonté (Humbert II), 925.
 Bonté (Jean I), 103.
 Bonté (Jean II), 960.
 Bonté (Philippe), 247.
 Bonté ou Bontet (Pierre I), 944.
 Bonté ou Bontet (Pierre II), 108.
 Bonté (Pierre III), 330.
 Bonvalot (Nicolas), 702.
 Bony (Jean-François), 913.
 Borgard (L.), 826.
 Bouchet (Jean-Baptiste), 806.
 Bourdelyn (André), 340.
 Bourgeois ou Bourgois (Jean ou Johannès), 140, 959.
 Bourges (Jean de), 93.
 Bourgoigne (Antoine de), 397.
 Bourgoigne (Georges de), 342.
 Bourgoigne (Jean de), voir Tourvèon, dit de Bourgoigne (Jean).
 Bourgois (Jean), voir Bourgois (Jean).
 Bournes (Joseph), 868.
 Bourt ou Bourg (Jean de), 147.
 Boussy (Clément), 384.
 Bouverie (Jean-Baptiste), 754.
 Boverin (Jacques), voir Boveran (Jacques).
 Bouzonnet-Stella (Antoine), 717.
 Bouzonnet-Stella (Antoinette), 732.
 Bouzonnet-Stella (Claudine), 716.
 Bouzonnet-Stella (Françoise), 721.
 Boveran, Boverin ou Boverin (Jacques), 363.
 Boyron (Jean), 758.
 Boysson (Jean), voir Boisson (Jean).
 Boyvin (Jacques), 341.
 Brandet (Guillaume), 104.
 Bréban (Jean), 391.
 Brenet, 901.
 Bril (Paul), 470.
 Brisot (Bernard), 374.
 Brolie ou Broille (Jean de), 220.
 Brotin (Jean), voir Brutin (Jean).

- Bruges (Guillaume de), 62.
 Brun (Barthélemy), 586.
 Brun (François), 377.
 Brun (Guillaume), 566.
 Brunand ou Burnan (Antoine), 689.
 Brunand (Claudine), 760.
 Brunand (Michel), 599.
 Brasselles (Pierre de), 286.
 Brutin ou Brotin (Jean), 250.
 Buron (Fleury ou Floris), 728.
 Buron (Philippe), 810.
 Buyans (Pierre), 276.
 Buyat (Benoît), 277.
 Bydal (Benoît), 278.

 Cachet (Jacques), 393.
 Cachet (Jean), 394.
 Cachet (Sébastien), 392.
 Caille (Claude), voir Bémon (Claude).
 Caille (Florent ou Floris), voir Bémon (Florent).
 Caille (Pierre), voir Bémon (Pierre).
 Campin (Gilles), 38.
 Canet (Jean I), 7.
 Canet (Jean II), 11.
 Canon (Jean), 279.
 Capacin (Jean), 510.
 Capet (Marie-Gabrielle), 887.
 Cardon, 854.
 Carlequin ou Corlequin (Jean), 188.
 Carmoys (Philippe), 395.
 Carra (Antoine), 522.
 Carra ou Carré (Barthélemy), 142.
 Carra (Henri), 582.
 Carra ou Carré (Jean I), 60.
 Carra (Jean II), 567.
 Carra ou Carré (Michiel I), 314.
 Carra (Michiel II), 634.
 Carra (Thibaut), 630.
 Cars (Laurent), 834.

 Cassin ou Tassin (Laurent), 246.
 Cavet, voir Canet.
 Célarier ou Cellerier (Jean), 21.
 Chabry (Henri), 884.
 Chabry (Marc), 774.
 Challan dit Lagneau (Claude), 746.
 Chansi (Mathieu), 540.
 Chapeau (Étienne), 475.
 Chapeau ou Chappeau (Jean), 148.
 Chappuys (Jean), 186.
 Charles (Guillaume), 315.
 Charmeton (André), 798.
 Charmeton (Georges), 688.
 Charmeton (Jean II), 836.
 Charmeton (Vincent), 794.
 Charmetton (Claude), 640.
 Charmetton (Jean I), 690.
 Charmetton (Richard), 787.
 Charnier (Bernard), 252.
 Charnier (Étienne), 364.
 Charpin ou Cherpin (Henri), 602.
 Charpin (Jérôme), 605.
 Charpin ou Cherpin (Martial), 678.
 Charrier (Guillaume), 270.
 Charrier (Mathieu), 259.
 Chatard (Jean), 10.
 Chaussignat ou Chossignat (Jean-Baptiste), 619.
 Chaveau (Germain), 172.
 Chearieau (Claude), 490.
 Chenevier (Michel), 468.
 Chenevier (Simon), 149.
 Chéron (Henri), 737.
 Cherpin (Henri), voir Charpin (Henri).
 Chervet (Guillaume), 331.
 Chevalier (Louis), 962.
 Chevallier (Antoine), 178.
 Chevallier (Étienne), 206.
 Chevallier ou Chivallier (Jacques), 457.

- Chevallier (Jean), 254.**
Chevrier (Hugues), 271.
Chevrier (Mathieu I), 114.
Chevrier (Mathieu II), 572.
Chevrier (Michel), 313.
**Chivallier (Jacques), voir Cheval-
lier (Jacques).**
Choard (Guillaume), 953.
Chomant (Hugues), 280.
Chopin (Lazare), 498.
**Chossignat (Jean-Baptiste), voir
Chaussignat (Jean-Baptiste).**
**Christoffe de La Haye, voir La Haye
(Christoffe de).**
Cibut (Jean), voir Sibut (Jean).
Claud (Pierre), 123.
Claude I, 165.
Claude II, 580.
**Claude de La Haye, voir La Haye
(Claude de).**
Clément (Charles), 670.
Cogell (Pierre), 864.
Collet (Claude), 674.
Collet (Jacques), 482.
Combren (Léonard), 94.
Compagnon (Jean), 705.
Compaing (Guillaume), 306.
**Conrard (Mathieu), voir Jobert
(Mathieu).**
Cordier (Noël), 372.
**Corlequin (Jean), voir Carlequin
(Jean).**
Corneilhe ou Cornilly (Pierre), 324.
Corneille I dit le Grand, 281.
Corneille II dit le Petit, 282.
**Corneille de Bavière, voir Bavière
(Corneille de).**
**Corneille de La Haye, voir La Haye
(Corneille de).**
**Corneille le peintre du Roi, voir La
Haye (Corneille I de).**
**Corneille le tailleur d'histoires
(Maitre), voir de Sept Granges
(Corneille).**
**Cornyer (Pierre), voir Corneilh
(Pierre).**
Coste (Jacques), 506.
Coste (Jean), 201.
Coubichon (Louis), 696.
Crane (Antoine de), 213.
Crane (Charles I de), 261.
Crane (Charles II de), 541.
Crane (Daniel de), 132.
Crane (Gautier de), 107.
Crane (Jean de), 212.
Crane (Nicolas de), 170.
Cretet (Jean), 646.
Cretet (Jean-Onufre-Philippe), 833.
Cretet (Pierre-Louis), 808.
**Cruche (Charles), voir Double dit
Cruche (Charles).**
**Cruche (Pierre), voir Eskrich
(Pierre).**
Cuvillier (Toussaint), 827.
**Dalais (Christin), voir Dalez (Chris-
tin).**
**Dal Bene ou Del Bene (Benedetto),
voir Bene (Benedetto dal).**
**Dal Bene (Nicolas), voir Bene (Ni-
colas dal).**
Dalez (Christin), 739.
Dalier (Antoine), 381.
Dallet (Jean), 169.
Dalmals (Claude), 159.
Dalmays (Jean), 218.
Dalmays (Mathieu), 219.
Damicquin (Jean), 234.
**D'Anvers (Beaudouin), voir Anvers
(Beaudoin).**
**D'Anvers (Gautier), voir Anvers
(Gautier).**

- D'Anvers (Mathieu), voir Anvers (Mathieu d').
- D'Assier, d'Acier ou Assier (Adrian), voir Assier (Adrian).
- D'Assier (Pierre), voir Assier (Pierre).
- D'Aubenas (Pierre), voir Paix dit d'Aubenas (Pierre de).
- D'Auney (Jean), voir Auney (Jean d').
- Dauphin (Jacques), 822.
- D'Auvergne (Jacques), voir Auvergne (Jacques d').
- Davain (Nicolas), 583.
- De Balmont ou de Belmont (Jacques), voir Balmont (Jacques de).
- De Balmont (Jean), voir Balmont (Jean de).
- De Bargues (Barthélemy), voir Bargues (Barthélemy de).
- De Bargues (Martial), voir Bargues (Martial de).
- De Bargues (Michel), voir Bargues (Michel de).
- De Basto (Ange), voir Basto (Ange de).
- De Bavière ou Bavière (Cornille), voir Bavière (Cornille de).
- De Bavière (Jean), voir Bavière (Jean de).
- De Bavière (Nicolas), voir Bavière (Nicolas de).
- De Besançon (Guillemin), voir Besançon (Guillemin de).
- De Bire (Pierre), voir Bire (Pierre de).
- De Boissieu (Jean-Jacques), voir Boissieu (Jean-Jacques).
- De Bologne (Sébastien), voir Serlio (Sebastiano).
- De Bourges (Jean), voir Bourges (Jean de).
- De Bourgoigne (Antoine), voir Bourgoigne (Antoine de).
- De Bourgoigne ou de Bourgogne (Georges), voir Bourgoigne (Georges de).
- De Bourgoigne ou de Bourgogne (Jean), voir Tourvéon (Jean).
- De Bourt ou de Bourg (Jean), voir Bourt (Jean de).
- De Brolié ou de Broille (Jean), voir Brolié (Jean de).
- De Bruges (Guillaume), voir Bruges (Guillaume de).
- De Bruxelles (Pierre), voir Bruxelles (Pierre de).
- Déchazelle (Pierre-Toussaint), 881.
- D'Écosse (Jean ou Janin), voir Hortart dit d'Écosse (Jean ou Janin).
- De Crane ou du Cresne (Antoine), voir Crane (Antoine de).
- De Crane, de Cran ou du Cresne (Charles I), voir Crane (Charles I de).
- De Crane ou du Cresne (Charles II), voir Crane (Charles II).
- De Crane, de Crenne ou de Cran dit Gaultier (Daniel), voir Crane (Daniel de).
- De Crane (Gautier), dit Crane (Gautier de).
- De Crane, Decrant ou Ducrest dit Gaultier (Jean), voir Crane (Jean de).
- De Crane ou de Crain (Nicolas), voir Crane (Nicolas de).
- Dedorin (Jeanne), 955, 949.
- De Florence (Pierre), voir Florence (Pierre de) ou Pierre XI.
- De Fontaines (Pierre), voir Fontaines (Pierre de).

- De Fougères ou de Fougères (Pierre),** voir Fougères (Pierre de).
De Fourest (Jean), voir Fourest (Jean de).
De Gascoigne (Jean), voir Gascoigne (Jean de).
De Gaunes (Barthélemy), voir Gaunes (Barthélemy de).
De Guigo ou de Guigue (Léon), voir Guigo (Léon de).
De Haynaut (Antoine), voir Haynaut (Antoine de).
Dehelt (Nicolas), 718.
De Hollande (Jean), voir Hollande (Jean de).
De Juys ou de Juyf (Jean), voir Juys (Jean de).
De La Faye (Antoine), voir La Faye (Antoine).
De La Faye (Jacques), voir La Faye (Jacques).
De La Forest ou Forest (Jacques), voir La Forest ou Forest (Jacques).
De La Garde (Jean), voir La Garde (Jean).
De La Haye ou de Laye dit Corneille (Christoffe), voir La Haye (Christoffe de).
De La Haye (Claude), voir La Haye (Claude de).
De La Haye (Corneille I), voir La Haye (Corneille I de).
De La Haye (Corneille II), voir La Haye (Corneille II de).
De La Haye (Corneille III), voir La Haye (Corneille III de).
De La Haye (Corneille IV), voir La Haye (Corneille IV de).
De La Haye (La fille de Corneille I), voir La Haye (La fille de Corneille I de).
De La Haye (François), voir La Haye (François de).
De La Haye (Jean-Baptiste), voir La Haye (Jean-Baptiste de).
De La Haye (Pierre), voir La Haye (Pierre de).
De La Haye (Simon-Pierre), voir La Haye (Simon-Pierre de).
De Lalande (Pierre), voir Lalande (Pierre de).
Delamonce (Ferdinand), 805.
Delamonce (Jean), 823.
Delamonce (Paul), 805.
De La Motte (Claude), voir La Motte (Claude de).
De Lan ou de Lent (Pierre), voir Lan (Pierre de).
De La Place (Martin), voir La Place (Martin de).
De La Prèze (Antoine), voir La Prèze (Antoine de).
De La Prèze (Gabriel), voir La Prèze (Gabriel de).
De Larche (Jean I), voir Évrart dit de Larche (Jean I).
De Larche (Jean II), voir Évrart dit de Larche (Jean II).
De Larche (Pierre II), voir Évrart dit de Larche (Pierre II).
De La Rivière (Barthélemy), voir La Rivière (Barthélemy de).
De La Roche (Jean), voir La Roche (Jean de).
De La Roche (Pierre), voir La Roche (Pierre de).
De La Rue (Jean), voir La Rue (Jean de).
De la Salle (Philippe), voir La Salle (Philippe de).
De Laurens (Jean), voir Laurens (Jean de).

- De Laval (Pierre), voir Laval (Pierre de).
- De La Valpillière (Jean), voir La Valpillière (Jean de).
- De La Vau (Laurens), voir La Vau (Laurent de).
- De Laye (Christoffe), voir La Haye (Christoffe de).
- De Laye (Sébastien ou Bastien I), 198.
- De Laye (Sébastien ou Bastien II), 369.
- De Lent (Pierre), voir Lan (Pierre de).
- Delestre (Nicolas), 803.
- De Lihons (Pierre), voir Lyon (Pierre de).
- De Limoges (Pierre), voir Limoges (Pierre de).
- De Lyon (Jean VII), voir Lyon (Jean VII de).
- De Lyon (Jean IX), voir Lyon (Jean IX de).
- De Lyon (Noël), voir Lyon (Noël de).
- De Lyon ou de Lihons (Pierre), voir Lyon (Pierre de).
- De Malines (Jean), voir Malines (Jean de).
- De Martellange ou de Martelanches (Étienne), voir Martellange (Étienne de).
- De Masles (Roboam), voir Masles (Roboam de).
- De Masso (Pierre), voir Masso (Pierre de).
- De Masso (Simon), voir Masso (Simon de).
- De Montpancier (François), voir Montpancier (François de).
- De Montpellier (Guillaume), voir Montpellier (Guillaume de).
- De Montpré (Josse), voir Montpré (Josse de).
- De Nimègue (Abraham ou Habraam), voir Nimègue (Abraham de).
- De Paix dit d'Aubenas (Pierre), voir Paix dit d'Aubenas (Pierre de).
- De Paris (Jean), voir Paris (Jean de).
- De Paris (Jean Perréal dit), voir Perréal (Jean).
- De Paris (Simon), voir Paris (Simon de).
- De Persin (Jean), voir Perrissin (Jean I).
- De Provence (Arnaud), voir Provence (Arnaud de).
- De Rochefort ou Rochefort (François), voir Rochefort (François de).
- Derolle (Michel), voir Desrolles (Michel).
- De Rouan, voir Rouan (de).
- De Rouan (Jean), voir Rouan (Jean de).
- De Sargues ou de Salgues (Pierre), voir Sargues (Pierre de).
- Des Champs (Guillaume), 189.
- De Sept Granges ou des Sept Granges (Corneille), voir Sept Granges (Corneille de).
- Desert ou Desaix (Jean), 265.
- Des Faulsés (Jean), 207.
- Des Granges ou de Grange (Corneille), voir de Sept Granges (Corneille).
- Des Hayes (Jean), 89.
- Desprez (Louis-Jean), 867.
- Desrolles ou Derolle (Michel), 789.
- De Stalard (François), voir Stalard (François I).
- Destourbet ou de Tourbé (Gabriel), 768.

- De Tholouze (Jean), voir Tholouse (Jean de).
- De Tourbé (Gabriel), voir Destourbet (Gabriel).
- De Vandemore (Jean I), voir Vandermère (Jean I).
- Devarenne, 902.
- De Verdon (Janin), voir Verdon (Janin de).
- De Vida (Noël), voir Vida (Noël de).
- De Vidart, de Vidal ou de Villars (Salvator), voir Vidart (Salvator de).
- Dé Vienne (Jean), voir Vienne (Jean de).
- Dibuissou (Pierre), 656.
- Diespe (Pierre), 152.
- Dobenas (Pierre), voir Paix dit d'Aubenas (Pierre).
- Dodain (Pierre), 125.
- Dolet (Étienne), 306.
- Dominique, 141.
- Dominique le peintre, voir Du Jardin (Dominique).
- Donzel (Henri I), 45.
- Donzel (Henri II), 76.
- Donet (Edme-Jean-Baptiste), 872.
- Double dit Cruche (Charles), 870.
- Dubois (Jean), 831.
- Dubois (Pierre), 720.
- Dubost (Antoine), 892.
- Du Courtil ou Du Curtil (Jean I), 518.
- Du Courtil ou Du Curtil (Jean II), 571.
- Du Cresne (Antoine), voir Crane (Antoine de).
- Du Cresne (Charles I), voir Crane (Charles I de).
- Du Cresne (Charles II), voir Crane (Charles II de).
- Ducresne (Jean), voir Crane (Jean de).
- Ducret (Jean), 929.
- Du Gellay (Jean), 585.
- Du Gellay (Pierre), 614.
- Du Guet (Philippe), 399.
- Du Jardin (Dominique), 85.
- Du Mets (Jean), 552.
- Du Mont (Jean), 91.
- Dupont (Pierre), 153.
- Du Puy (Étienne), 70.
- Du Puy (Jean), 80.
- Du Puy (Les compagnons de Jean), 86.
- Dupuys (Michel), 751.
- Duqueau (Jean), 775.
- Durand (Guillaume), 621.
- Durand (Jérôme), 471.
- Durand (Nicolas), 382.
- Durannelle (Robert), 848.
- Du Rieu (Barthélemy), 623.
- Du Rieu dit Lalix (Pierre), 197.
- Du Ruf (Laurent), 350.
- Dutillieu (Jacques-Charles), 849.
- Duturbet (Gabriel), voir Destourbet (Gabriel).
- Du Vase ou Du Vazze, dit Cruche (Pierre), voir Eskrich (Pierre).
- Du Verney (Crispin), 542.
- Écosse (Jean d'), voir Hortart (Jean).
- Édouard (Jean), 312.
- Émar (Jean), 31.
- Émeri ou Émeré (Jean), 20.
- Ennemond le peintre, voir Évrart (Ennemond).
- Épinat (Fleury), 889.
- Ernou, 850.
- Eskrich (Pierre), 508.
- Étienne I, 3.
- Étienne II, 25.

- Étienne III, 934.
 Étienne IV, 950.
 Étienne V, 211.
 Étienne VI, 511.
 Étienne le peintre (Maître), voir
 Martellange (Étienne de).
 Étienne le peintre, voir Sarsay
 (Étienne).
 Évrart (Jean III), 400.
 Évrart (Ennemond), 14.
 Évrart dit de Larche (Jean I), 8.
 Évrart dit de Larche (Jean II), 27.
 Évrart (Pierre I), 52.
 Évrart dit de Larche (Pierre II), 74.
 Évrart, voir Évrart.
- Faillon (Pierre), 257.
 Favre, Fèvre ou Le Fèvre (Adam), 128.
 Favre ou Faure (Antoine), 615.
 Favre ou Faure (Jean I), 227.
 Favre ou Faure (Jean II), 401.
 Favre ou Faure (Mathieu), 546.
 Favre ou Faure (Michiel), 961.
 Fayard (Étienne), 906.
 Fenoillet (Marie-Antoine), 792.
 Fèvre ou Faivre (Adam), voir Favre
 (Adam).
 Fillenoy (Jean), 351.
 Fily (Jean), 981.
 Flamant (Levyn), voir Vanderrière
 (Jean II).
 Florence (Pierre XI de), 343.
 Florent, 639.
 Floris ou Florent le peintre, voir
 Bénon (Florent).
 Fodon ou Fondon (Georges), 176.
 Foillet (Jacques), 352.
 Fontaines (Pierre de), 151.
 Forest (Jacques de), voir La Forest
 (Jacques de).
 Forest ou Fourest (Jean), 196.
- Forest ou Fourest (Laurent), 203.
 Forest (Sébastien), 476.
 Fortier (Henri), 726.
 Fourest (Jean de), 344.
 Francesque de Pesaro (Jean), 608.
 Fougères (Pierre de), 968.
 Franchesquini (Christophe), 481.
 François I, 965.
 François II, 332.
 François de La Haye, voir La Haye
 (François de).
 François de Montpancier, voir
 Montpancier (François de).
 François de Rochefort, voir Roche-
 fort (voir François de).
 François le peintre, voir Rochefort
 (François de).
 François (Jean), 544.
 François (Pierre), 545.
 Frary (Mathieu), 819.
 Frécon (Jean), 402.
 Frontier (Jean-Charles), 837.
- Gabriel, 122.
 Gaignières (Jean), 90.
 Gaillard (Antoine), 182.
 Gallois ou Gallays (Denis), 215.
 Gallois ou Gallays (Louis), 216.
 Galotolon, 922.
 Gambin (Julien), 568.
 Garaffe (François), 748.
 Garnier, 1.
 Garrigues (Bernard), 175.
 Gascoigne (Jean de), 287.
 Gasier (Claude), 618.
 Gaultier (Daniel), voir Grane dit
 Gaultier (Daniel).
 Gaultier (Jean), 380.
 Gaultier ou Gaulchier le peintre
 (Maître), voir Crane (Gautier de)
 Gaultier (Jean), voir Crane (Jean de)

- Gaunes (Barthélemy de), 288.**
Gautier (François), 612.
Gautier (Regnier), 41.
Gautier d'Anvers, voir Anvers (Gautier d').
Gay (Étienne), 403.
Géant (Pierre), 316.
Gémeau (Jacques), voir Jumeau (Jacques).
Genevay ou Genevois (Benott), 378.
Genin dit Barbe blanche (Antoine), 289.
Genod (Michel-Philibert), 918.
Geoffroy I, 933.
Geoffroy II, 217.
Georges I, 5.
Georges II, 16.
Georges de Bourgoigne, voir Bourgoigne (Georges de).
Georges le graveur (Maitre), voir Reverdy (Georges).
Georges « l'escrivain » (Maitre), voir Jarsaillon (Georges).
Géraut (Pierre), 317.
Gerbet (Claude), 194.
Gerbet (Jean), 236.
Gerin (Benott), 697.
Gerin (Claude), 784.
Germain (Bernard), 525.
Gifert (Roch), 290.
Gigniaud (Jacques), 714.
Gillequin I, 59.
Gillequin II, 110.
Gillet, 112.
Gillet (Jean-Baptiste), 517.
Gillio (César), 686.
Giovanni da Lione, voir Jean IX de Lyon.
Girard (Nicolas), 747.
Girardin ou Girerdin (Laurent), 54.
Girardon (Claude), 638.
Giraud (Claude), 190.
Girerdin le verrier, voir Blic (Girardin).
Gonichon, 897.
Gonin (Ogier), 35.
Gonin dit le Gros (Huguenin), 36.
Gorran (Étienne), 553.
Grandon (Charles), 829.
Grandon (Jacques-Irénée), 852.
Grandon (Pierre-Genis), 869.
Granet (Jacques), 404.
Granet (Jean), 405.
Granet (Marius-François), 898.
Grange (Corneille de), voir Sept Granges (Corneille de).
Grobon (Michel), 894.
Grognard (Alexis), 880.
Gryvet (Jacques), 477.
Guéret (Alexandre), 742.
Guichard, 2.
Guigo (Léon de), 504.
Guillain (Jacques-Joseph), 863.
Guillaume, 406.
Guillaume de Bruges, voir Bruges (Guillaume de).
Guillaume de Montpellier, voir Montpellier (Guillaume de).
Guillaume le Cappitaine, voir le Cappitaine (Guillaume).
Guillaume le Flamand (Maitre), voir Le Roy (Guillaume).
Guillaume le peintre (Maitre), voir Le Roy (Guillaume).
Guillemin de Besançon, voir Besançon (Guillemin de).
Guillermet (Claude), 520.
Guillermet (Guillaume), 262.
Guillermet (Jean), 512.
Guillot dit Compaing (Henri), voir Compaing (Guillaume).
Guilloton, 18.

- Guinet ou Guynet (Claude), 126.
 Guyot, 931.
 Guyot ou Guiot (Henri), 162.
 Gyneau (Jacques), voir Jumeau (Jacques).
- Habraam, voir Abraham.
 Habraam de Nimègue, voir Nimègue (Abraham de).
 Habraam le peintre, voir Nimègue (Abraham de).
 Hatier (Jean-François), voir Atier (Jean-François).
 Hatier (Pierre), voir Atier (Pierre).
 Hayes (Jean des), voir Des Hayes (Jean).
 Haynaut (Antoine de), 825.
 Hébert (Jacques), 658.
 Hélaine (André), 154.
 Helme (Henri), 318.
 Hénault (Jean I), 120.
 Hénault (Jean II), 155.
 Hendricy (Martin), 675.
 Hennecault (Jean), 65.
 Hennequin I, 925.
 Hennequin II, 146.
 Hennequin III, 914.
 Hennequin (Jean), voir Le Grenu (Jean).
 Hennequin (Philippe-Auguste), 888.
 Henri, 946.
 Hervieux (Bernard), 543.
 Hollande (Jean de), 113.
 Honoré (Laurent), 191.
 Honoré (Louis), 184.
 Honoré le peintre (Maître), voir Barrachin (Honoré).
 Hortart dit d'Écosse (Jean ou Janin), 43, 935.
 Hugonin (Le gros), voir Gonin (Huguenin).
- Huguenin, 924.
 Huguenot (Émilien), 804.
 Hugues ou Huguet le peintre (Maître), voir Chevrier (Hugues).
 Huguetan (Jean), 508.
 Hulgat (Jacques), 713.
 Hulgat (Luc), 782.
 Humbert, 106.
 Husson (Jean), 983.
 Hyberlin ou Hiberlin (Sébastien), 677.
- Jacomin (Jean-Marie), 909.
 Jacquemin, 921.
 Jacques I, 4.
 Jacques II, 29.
 Jacques III, le Catalan ou le Catalan, 92.
 Jacques IV, 95.
 Jacques V, 460.
 Jacques VI, 465.
 Jacques VII dit Nantelle, 544.
 Jacques d'Auvergne, voir Auvergne (Jacques d').
 Jacques de Balmont, voir Balmont (Jacques de).
 Jaquet ou Jaquet (Antoine), 665.
 Jaquet (Jean), 455.
 Jal (Henri), voir Stal (Henri).
 Jane (La grosse), voir Dedorin (Jeanne).
 Janin de Verdon, voir Verdon (Janin de).
 Janin l'enlumineur, voir Hortart (Jean).
 Jarsaillon (Georges), 949.
 Jean, 923.
 Jean I, 6.
 Jean II, 61.
 Jean III, 77.
 Jean IV, 956.

- Jean V l'Espagnol, 137.
 Jean VI, 160.
 Jean VII, 171.
 Jean VIII, 192.
 Jean IX de Lyon, 235.
 Jean X, 237.
 Jean XI, 238.
 Jean de Balmont, voir Balmont (Jean de).
 Jean de Bavière, voir Bavière (Jean de).
 Jean de Bourges, voir Bourges (Jean de).
 Jean de Bourgoigne, voir Tourvénon dit de Bourgoigne (Jean).
 Jean ou Janin d'Écosse, voir Hortart (Jean).
 Jean de Bourt ou de Bourg, voir Bourt (Jean de).
 Jean de Gascoigne, voir Gascoigne (Jean de).
 Jean de Hollande, voir Hollande (Jean de).
 Jean de Juys, voir Juys (Jean de).
 Jean de Lyon, voir Lyon (Jean de).
 Jean de Malines, voir Malines (Jean de).
 Jean de Paris, voir Paris (Jean de).
 Jean de Paris, voir Perréal (Jean).
 Jean de Rouan, voir Rouan (Jean de).
 Jean de Tholouze, voir Tholouze (Jean de).
 Jean de Vienne, voir Vienne (Jean de).
 Jean le Bourguignon, voir le Bourguignon (Jean).
 Jean le Flamant, voir le Flamant (Jean).
 Jean le Lorrain, voir le Lorrain (Jean).
 Jean ou Janin l'enlumineur, voir Hortart (Jean ou Janin).
 Jean le peintre (Maître), voir Prevost (Jean).
 Jean le verrier (Maître), voir Prevost (Jean).
 Jean-Baptiste de La Haye, voir La Haye (Jean-Baptiste de).
 Jeunecœur ou le Jeune Cueur (Français), 327.
 Jobert dit Conrard (Mathieu), 478.
 Johannès, 942.
 Joly ou Jolly (Etienne), 951.
 Joly ou Jolly (Français), 407.
 Jos (Six), 408.
 Josse de Montpré, voir Montpré (Josse de).
 Jouerin (Mathelin), 409.
 Jouvenet (Louis), 410.
 Jullio (César), voir Gillio (César).
 Jumeau, Gémeau ou Gyneau (Jacques), 694.
 Juste (Français), 255.
 Juys (Jean de), 63.
 Keller (Nicolas), 905.
 Lachanal (Antoine), 738.
 La Faye (Antoine de), 704.
 La Faye (Jacques de), 579.
 La Forest (Jacques de), 101.
 La Garde (Jean de), 483.
 Lagneau (Claude), voir Challan (Claude).
 Lagneau (Laurent), 759.
 La Haye (Christofle de), 625.
 La Haye (Claude de), 701.
 La Haye (Corneille I de), 367.
 La Haye (Corneille II de), 530.
 La Haye (Corneille III de), 685.
 La Haye (Corneille IV de), 735.
 La Haye (Français de), 764.

- La Haye (Jean-Baptiste de), 708.
 La Haye (Pierre de), 761.
 La Haye (Simon-Pierre de), 680.
 La Haye (La fille de Corneille I de),
 493.
 Lalande (Adrien), 896.
 Lalande ou de Lalande (Pierre),
 326.
 Lalayne (Pierre), 268.
 Lalemant (Paul I), 411.
 Lalemant (Paul II), 729.
 Lalemant (Pffiale), 412.
 Lalier ou Lalix (Guichard), 521.
 Lalix (Jean), 461.
 Lalix (Pierre), voir Du Rieu dit
 Lalix (Pierre).
 Lallemand (Pierre), 841.
 Lalouette (Hubert), 840.
 La Motte (Claude de), 398.
 Lamoureux (Michel), 843.
 Lamy (Jean), 156.
 Lan (Pierre de), 72.
 Landry (François), 291.
 Lange (Arnaud I^{er}), 683.
 L'Ange (Arnaud II), 755.
 L'Ange (Jean), 727.
 Langlois (Georges), 413.
 Lanlia (Antoine), 908.
 Lapiere ou Lapayre (Dominique),
 813.
 La Place (Martin de), 345.
 La Prèze (Antoine de), 743.
 La Prèze (Gabriel de), 594.
 Larche (Jean I^{er} Évrart dit de), voir
 Évrart (Jean I^{er}).
 Larche (Jean II Évrart dit de), voir
 Évrart (Jean II).
 Larche (Pierre II Évrart dit de),
 voir Évrart (Pierre II).
 Laribeau (Mathieu), 581.
 La Rivière (Barthélemy de), 550.
 Larlier (Jean), 322.
 La Roche (Jean de), 33.
 La Roche (Pierre de), 500.
 La Ronze ou La Rouze (Thibaut),
 voir Ronze (Thibaut).
 La Rue (Jean de), 124.
 La Salle (Philippe de), 853.
 Latour, 796.
 Laurens (Jean de), 368.
 Laurent ou Lorent, 50.
 Lauerjat, 783.
 Laval (Pierre de), 254.
 Le Vau (Laurens de), 753.
 La Valpillière (Jean de), 763.
 Le Beau (Philippe), 654.
 Le Blanc ou Blanc (Horace), 667.
 Leblond (Nicolas), 982.
 Le Bourguignon (Jean), 353.
 Le Bret (Philippe), 414.
 Le Breton (Yvonne), 936.
 Le Cappitaine (Guillaume), 354.
 Le Catalan ou Le Catellan (Jacques),
 voir Jacques III.
 Le Challeux (Jacques), 505.
 Le Coutre (Nicolas), 71.
 Le Crane (Gaultier), voir Crane
 (Gautier de).
 Le Fèvre (Adam), voir Favre
 (Adam).
 Le Fèvre (Jean), 569.
 Le Flamant (Jean), 415.
 Le Gavache (Pierre), 292.
 Le Gay (Étienne), 293.
 Legrand Corneille, voir Corneille I^{er}.
 Le Grenu ou Le Graneur dit Hen-
 nequin (Jean), 200.
 Le Gros (Huguenin Gonin dit), voir
 Gonin (Huguenin).
 Le Jeune (François), 416.
 Le Jeune Cœur (François), voir
 Jeune Cœur (François).

- Le Lorrain (Jean), voir Lorrain (Jean).**
Le Lorrain (Nicolas), voir Lorrain (Nicolas).
Leloupt (Nicolas), 699.
Le Maréchal ou Maréchal (Antoine), 69.
Le Melletier (Martin), 814.
Le Morel (Claude), 797.
Le Muet ou Muet (Jean), 417.
Le Muet ou Muet (Règne), 418.
L'Engraneur (Jean), voir Le Grenu (Jean).
Lenoir (Adrian), 807.
Le Noir (Jean), 143.
Léonard le peintre, voir Combren (Léonard).
Le petit Corneille, voir Corneille II.
Le peintre du Roi (Corneille), voir La Haye (Corneille I^{er} de).
Le Picard (Guillaume), 294.
Le Roux ou Roz (Jacques I^{er}), 947.
Le Roux (Jacques II), 555.
Le Roux, Roux, Le Roz ou Roz (Jean), 943.
Le Roux, Le Roz ou Roz (Mathieu), 939.
Le Roux (Nicolas), 578.
Le Roy ou Roy (Guillaume), 130.
L'Espagnol (Jean), voir Jean V.
L'Espagnol (Pierre VII).
Levet (Guyon), 145.
Le Levin ou Le Lievin (Jacques), voir Vanderrière (Jacques).
Levin dit Vandemeure (Jean), voir Vanderrière (Jean I^{er}).
Levin (Jean), voir Vanderrière (Jean II).
Lhomme ou Lomme (Henri), 336.
Lhuillier ou Luillier (Jean), 700.
Liédot (Claude), 786.
Liévin ou Levin (Jean), voir Vanderrière (Jean I^{er}).
Liévin ou Levin (Maître), voir Vanderrière (Lievin).
Lihons (Pierre de), 15.
Limoges (Pierre de), 957.
Liquerie (Joachim), 767.
Liquevet (Joachim I^{er}), 773.
Liquevet (Joachim II), 878.
Logne (Étienne), 419.
Lomme (Henri), voir Lhomme (Henri).
Longneau (Martin), 420.
Lorent, voir Laurent.
Lorrain ou Le Lorrain (Jean), 421.
Lorrain ou Le Lorrain (Nicolas), 422.
Louis, 78.
Loup (Nicolas), 706.
« Loys le painctre (Maistre) », voir Vallier (Louis).
Lugnien (Claude), 984.
Luillier (Jean), voir Lhuillier (Jean).
Lymosin (Jean), 325.
Lyon (Jean VII de), 171.
Lyon (Jean IX de), 235.
Lyon (Noël de), 462.
Lyon (Pierre de), 15.
Lyon ou Léon le peintre (Maître), voir Guigo (Léon de).
Magnan (François), 528.
Magnan ou Maignan (Jean), 526.
Magnin (Pierre), 590.
Malines (Jean de), 249.
Mandemore (Liévin), voir Vanderrière (Liévin).
Mangard (Jean), 695.
Mangin ou Magens (Jacques), 484.
Mangin, Mongin ou Mogin (Jean), 24.

- Mangin (Raguyn), 355.
 Manglard (Adrien), 832.
 Marchant (Pierre), 967.
 Maréchal (Antoine), voir Le Maré-
 chal (Antoine).
 Mareschal (Gaspard), 979.
 Margualj (Jean), 636.
 Mariège, 858.
 Marin (Jean), 772.
 Marlian (Benoît), 221.
 Marmier (Michiel), 659.
 Martellange (Étienne de), 509.
 Martin I^r, 134.
 Martin II, 866.
 Martin (Charles), 423.
 Martin (François), 385.
 Martin (Jean), 179.
 Martin (Pierre I^r), 691.
 Martin (Pierre II), 842.
 Martin (Tristan), 703.
 Martin dit Adam (Mathieu), 385.
 Martin (Maitre), voir Hendricy
 (Martin).
 Martinert (Jean), 319.
 Masles (Roboam de), 102.
 Massal ou Messal (Nicolas), 309.
 Masso (Pierre de), 861.
 Masso (Simon de), 828.
 Mathias, 96.
 Mathieu, 464.
 Mathieu d'Anvers, voir Anvers (Ma-
 thieu d').
 Maugin (Jean), voir Mangin (Jean).
 Maulpin (Sébastien), 424.
 Maupin (Étienne), 243.
 Maurin (Jacques), voir Morin (Jac-
 ques).
 Maury (Jacques), 589.
 Maury ou Morry (Jean), 662.
 Mazet (Pierre), 681.
 Mectre (Jean), 425.
 Mellet (Pierre), voir Merlet (Pierre).
 Ménage (Jean), 426.
 Ménil, 886.
 Merlet, Mellet ou Mollet (Pierre),
 608.
 Mermain (Étienne), 812.
 Mermey (André), 427.
 Mésier (François), 795.
 Mesnard ou Ménard (Sébastien),
 682.
 Messal (Nicolas), voir Massal (Ni-
 colas).
 Meynier (Claude), 295.
 Michel, 954.
 Michelet ou Michellet (Michel), 573.
 Michiel I^r, 453.
 Michiel II, 501.
 Mignard (Nicolas), 724.
 Mignard (Paul), 724.
 Mignard (Pierre), 724.
 Migne (Claude), 733.
 Miguet (Pierre), 547.
 Miller (Donat), 895.
 Millier (Jean), 168.
 Million ou Millon (Joseph), 655.
 Milly (Ennemond), 371.
 Milly (Gabriel), 428.
 Minard (Pierre), voir Munard
 (Pierre).
 Mizet (Antoine), 429.
 Molla (Guillaume), 556.
 Mollet (Jean), 296.
 Mollet (Pierre), voir Merlet (Pierre).
 Mongin ou Mogin (Jean), voir Mau-
 gin (Jean).
 Montmiral (Vincent), 157.
 Montpancier (François de), 28.
 Montpellier (Guillaume de), 346.
 Montpré (Josse de), 244.
 Morand (Jean-Antoine), 883.
 Moreau (Nicolas), 532.

- Moreau (Raymonet), 127.
 Morellet (Guillaume), 557.
 Moret ou Noret (Jacques), 601.
 Morillard ou Morillat (Antoine), 469.
 Morillard (Bertrand), 548.
 Morillard (François), 624.
 Morillard (Jacques), 557.
 Morillard ou Mourilliard (Jean-Baptiste), 531.
 Morillard (Pierre I), 297.
 Morillard ou Morillat (Pierre II), 632.
 Morillard (Sébastien), 529.
 Morille (Jacques), 559.
 Morillon (André), 320.
 Morillon (Michel), 298.
 Morin ou Maurin (Jacques), 657.
 Morizet (Guillaume), 430.
 Morry (Jean), voir Maury (Jean).
 Motte (Claude), 431.
 Moujon (Jacques), 432.
 Mourilliard (Jean-Baptiste), voir Morillard (Jean-Baptiste).
 Moy (Jacques), 549.
 Muet (Jean), voir Le Muet (Jean).
 Muet (Règne), voir Le Muet (Règne).
 Munard ou Minard (Pierre), 310.
- Nantelle (Jacques), voir Jacques VII.
 Nicolas I, 115.
 Nicolas II, 161.
 Nicolas III, 187.
 Nicolas IV, 486.
 Nicolas (Guillaume), 577.
 Nicolas de Bavière, voir Bavière (Nicolas de).
 Nicolas le Lorrain, voir Lorrain (Nicolas).
 Nicollet (Jean-François), 757.
 Nimègue (Abraham ou Habraam de), 49.
- Noël, 514.
 Noël de Lyon, voir Lyon (Noël de).
 Noël le peintre, voir Torterel (Noël).
 Nonnotte (Donat), 844.
 Noret (Jacques), voir Moret (Jacques).
 Norry (François), 673.
 Noyel, 613.
- Ogier (Georges), 307.
 Ogier ou Oger (Nayme), 13.
 Olivier (Claude), 515.
 Orsel (Victor), 916.
 Osenge ou Oseuge (Mathieu), 560.
 Oujard (Pierre), 66.
 Ouvercamp (Pierre), 791.
 Ozier ou Rozier (Gaspard), 591.
- Paige (Antoine), 299.
 Paix dit d'Aubenas (Pierre de), 84.
 Pantho (Claude), 715.
 Pantho (Germain), 651.
 Paris (Jean I de), voir Perréal dit de Paris (Jean I).
 Paris (Jean II de), 365.
 Paris (Simon de), 247.
 Parpmann (Étienne), 561.
 Paul, 433.
 Paupin (Aymé), 434.
 Payen (Pierre), 693.
 Peney (Benoit), 435.
- Péronnet (François), 860.
 Péronnet (Pierre), 817.
 Péronnet ou Pernet (Maitre), voir Saquerel (Pierre).
 Perréal (Les sœurs de Claude), 88.
 Perréal dit de Paris (Jean), 87.
 Perrier (François), 597.
 Perrier ou Périer (Guillaume I), 679.
 Perrier (Guillaume II), 711.

- Perrier (Guillaume III), 749.
 Perrinet (Maître), voir Saquarel (Pierre).
 Perrissin (Jean I), 505.
 Perrissin (Jean II), 669.
 Perroset (André), 119.
 Petit (Guillaume), 356.
 Petit Jchan I, 135.
 Petit Jean II, 562.
 Petit Jean III dit Ancelin, 830.
 Petitjean (Marie-Antoinette-Vic-toire), 915.
 Pey (Michel), 824.
 Peyron (Jean), 494.
 Philippe (Étienne), 185.
 Philippe (Eustache), 224.
 Philippe (François), 502.
 Philippe ou Philippot le peintre ou le verrier, voir Besson (Philippe).
 Picard (Étienne), 809.
 Picard (Jean I), 357.
 Picard (Jean II), 436.
 Picard (Joseph-Gaspard), 877.
 Pierre I, 928.
 Pierre II ou Piètre, 40.
 Pierre III, 57.
 Pierre IV, 73.
 Pierre V, 121.
 Pierre VI, 136.
 Pierre VII l'Espagnol, 139.
 Pierre VIII, 209.
 Pierre IX, 966.
 Pierre X, 335.
 Pierre XI de Florence, 343.
 Pierre d'Aubenas, voir Paix dit d'Aubenas (Pierre de).
 Pierre de Brusselles, voir Brus-selles (Pierre de).
 Pierre de Florence, voir Pierre XI.
 Pierre de Fontaines, voir Fontaines (Pierre de).
 Pierre de La Haye, voir La Haye (Pierre de).
 Pierre de Lan ou de Lent, voir Lan (Pierre de).
 Pierre de Laval, voir Laval (Pierre de).
 Pierre de Lihons, voir Libons (Pierre de).
 Pierre de Limoges, voir Limoges (Pierre de).
 Pierre de Lyon, voir Lyon (Pierre de).
 Pierre le verrier (Maître), voir Sa-querel (Pierre).
 Piètre, 17.
 Pignol, 875.
 Pillement (Didier), 815.
 Pillement (Jean I), 815.
 Pillement (Jean II), 862.
 Pillement (Paul), 857.
 Pillement (Philippe), 835.
 Pinchart (Louis), 975.
 Pingault (Charles), 300.
 Pingault (Jean), 964.
 Pipin (Humbert), 930.
 Place (Gaspard), 105.
 Plassard (Philibert ou Philippe), 663.
 Pollet (Antoine), 479.
 Ponchon ou Pochon dit Ratier (Pierre), 228.
 Pondy (Grégoire), 643.
 Portat ou Portal (Antoine), 358.
 Poulet (Léonard), 480.
 Pourreau (Nicolas), 437.
 Précour (Louis), 463.
 Prevost (Jean), 75.
 Provence (Arnaud de), 348.
 Pudefain (Pierre), 598.
 Puis, 779.
 Puydamour (Benott), 801.

- Ragen (Jacques), 503.**
Rambaud (Florentin), 788.
Rambaud (François), 744.
Rambaud (Louis), 664.
Ramel ou Rameau (Jean), 163.
Ramus (Bertin), 574.
Ranguet (Antoine), 563.
Ratier (Pierre), 263.
Ratier (Pierre), voir Ponchon (Pierre).
Ravau (Nicolas), 359.
Ravault (Augustin), 456.
Ravier (Bertin), 587.
Ravier (Jean), 240.
Raymonet le verrier, voir Moreau (Raymonet).
Réal ou Réyal (Janson), 926.
Regnault (Jean-Frédéric), 725.
Regnault I, 22.
Regnauld II, 23.
Regnier (Jean-Marie), 919.
Regnier le peintre (Maître), voir Gautier (Regnier).
Remy (Georges), 912.
Renaud (Abraham), 859.
Renaud (Pierre), 846.
Renaut, voir Regnauld II.
Restal (Henri), voir Stal (Henri).
Revel (Gabriel), 816.
Revel (Jean), 816.
Reverdy (Georges), 266.
Revoil (Pierre), 899.
Rey ou Roy (Bernard), 692.
Rey (Claude), 750.
Rey (Étienne), 910.
Rey ou Roy (Jean), 39.
Réyal (Janson), voir Réal (Janson).
Reymond (Pierre), 660.
Ribeau (Philippe), 628.
Riboud (Benôit), 438.
Ricard (Jean), 722.
Richard (Fleury), 900.
Rigaud (Hyacinthe), 771.
Ringuet, 879.
Rion ou Ryon (Étienne), 301.
Rion ou Ryon (Jean), 963.
Rioty (Guillaume), 668.
Robert (Nicolas), 68.
Robin, 349.
Roboam le peintre, voir Masles (Roboam de).
Roch (Antoine), 516.
Roch (Claude), 440.
Roche (Jean I), 47.
Roche (Jean II), 441.
Roche (Pierre), 442.
Rochefort ou de Rochefort (François), 111.
Rogier le verrier, voir Blic (Rogier).
Rolin (André), 222.
Roman (Nicolas), 360.
Romand ou Romain, 443.
Ronze, Ronge, ou Rouze (Thibaut), 487.
Ronzi ou Rouzi (Étienne), 42.
Rose (Léonard), 337.
Roseming (Christin), 785.
Rotter (Chrétien), 839.
Rouan (de), 117, 118.
Rouan (Jean de), 117, 118.
Rousset-Nicolet, 844.
Rouze ou Rouge (Thibaut), voir Ronze (Thibaut).
Rouzi (Étienne), voir Ronzi (Étienne).
Roy (Antoine), 444.
Roy (Bernard), voir Rey (Bernard).
Roy (Guillaume), voir Le Roy (Guillaume).
Roy (Jacques), 445.
Roy (Jean), voir Rey (Jean).
Royet (Lambert).

- Roz (Jacques), voir Le Roux (Jacques).
- Roz ou Rouz (Jean), voir Le Roux (Jean).
- Roz ou Ruffi (Mathieu), voir Le Roux (Mathieu).
- Roze (Léonard), voir Rose (Léonard).
- Rozier (Gaspard), voir Ozier (Gaspard).
- Ruelle (Jacques), 800.
- Ruelle (Robert), 710.
- Sacarel (Pierre), voir Saquerel (Pierre).
- Salarié (Jean), voir Célarier (Jean).
- Salesne (Pierre), 376.
- Salgue (Pierre de), voir Sargues (Pierre de).
- Salonion (Bernard), 366.
- Salomon (Grégoire), 644.
- Salomon (Jean I), 446.
- Salomon (Jean II), 611.
- Salomon (Louis), 616.
- Salsay (Étienne I), 26.
- Salvator (Salvatori), 308.
- Sansonnant (Jean), 629.
- Saquerel (Pierre), 19.
- Saranges (Corneille de), voir Sept Granges (Corneille de).
- Sargues (Pierre de), 12.
- Sarrabat fils, 856.
- Sarrabat (Daniel), 790.
- Sarsay (André), 58.
- Sarsay ou Salsay (Étienne I), 26.
- Sarsay (Étienne II), 116.
- Sauf (Henri), voir Stal (Henri).
- Sauvaige ou Sauvajot (Jean), 258.
- Savary (Claude), 684.
- Scaramouche (Jacques-Ange), 379.
- Sébastien ou Bastien, 321.
- Sébastien de Bologne, voir Serlio (Sébastien).
- Seiton (Filippo), 567.
- Sentier (Pierre), 375.
- Sentier (Sébastien), 454.
- Sept Granges (Corneille de), 232.
- Serlio (Sébastien), 83.
- Sertrain (André), 707.
- Sevin, 780.
- Sevin (Pierre-Paul), 776.
- Sgerbelle ou Sgherbelle (Antoine), 661.
- Sgerbelle, Sgherbelle ou Sgarbel (Marco), 687.
- Sibut ou Cibut (Jean), 745.
- Silvestre, 361.
- Silvestre (Les frères), 537, 538.
- Simon de Paris, voir Paris (Simon de).
- Simon-Pierre de La Haye, voir La Haye (Simon-Pierre).
- Sorlin, 647.
- Spierre (Claude), 734.
- Spranghers (Barthélemy), 383.
- Squoniam, 648.
- Stal ou Stault (Henri), 251.
- Stallard (François), voir Stella (François I).
- Standaert, voir van Bloemen (Pierre).
- Stella (François I), 507.
- Stella (François II), 653.
- Stella (Jacques), 635.
- Stradan (Jean), 233.
- Sucrier (Pierre), voir Saquerel (Pierre).
- Sureau (Janin), 37.
- Suyrat (Guillaume), 952.
- Tachon (Jean), 447.
- Tachon (Pierre), 448.
- Taillemant (Gillet), 97.

- Tallon, Talon ou Tollon (Pierre),** 311.
Talon (Claude), 496.
Tassin (Laurent), voir **Cassin (Laurent).**
Tavel (Richard), 617.
Terraillon (Antoine), 622.
Terré (Richard), 109.
Théobald dit Vazel (Blaise), 129.
Thévenet (Bernard), 323.
Thibaud (Claude), 302.
Thibault, 491.
Thierryat (Augustin), 911.
Thierry, 940.
Thierry (Antoine), 756.
Thobie le peintre (Maître), voir **Ysaie (Tobie).**
Tholouze (Jean de), 349.
Thomas I, 488.
Thomas II, 492.
Thomas (Barthélemy), 223.
Thomas (Odinet), 303.
Thomé (Sébastien), 811.
Tibault (Jean), 99.
Tiérent, voir **Étienne.**
Tillier (Louis), 245.
Tollon (Pierre), voir **Tallon (Pierre).**
Torchet (Arnaud), 449.
Tortorel (Jacques), 505, 523.
Tortorel (Noël), 523.
Tourtoret (Noël), voir **Tortorel (Noël).**
Tourtory (Sébastien), 495.
Tourvéon ou Torvéon dit Bourgogne (Jean de).
Trémolières (Pierre-Charles), 838.
Trimolet (Anthelme-Claude-Honoré), 920.
Trimolet (Marie-Antoinette-Victoire), voir **Petit-Jean (Marie-Antoinette-Victoire).**
Trimolet (Jean-Louis), 915.
Troullieu (Pierre), 845.
Valier (Jean), 539.
Vallier (Louis), 450.
Van Bloemen (Pierre), 765.
Vandegrin (Jean-Baptiste), 660.
Van der Cabel (Adrian), 712.
Van der Cabel (Ange), 740.
Vandermère ou Vandemore (Gabriel), 260.
Vandermère, Vandemère ou Vandelmoré dit le Levain ou le Lievin (Jacques), 627.
Vandermère, Vandemère ou Vandemore (Jean I), 242.
Vandermère, Vandemère ou Vandemore (Jean II), 458.
Vandermère, Vandemère ou Vandemore (Jean III), 603.
Vandermère, Vandemère ou Vandemore (Liévin), 173.
Vandermère ou Vandemère (Remi), 239.
Van der Star (François), voir **Stella (François I).**
Van der Straten (Jean), voir **Stradan (Jean).**
Vangomeryn ou Vangomaryn (Josse), 163.
Vanier ou Vannier (Bertrand), 948.
Vannier ou Vannier dit Bertrand (Pierre), 133, 958.
Vaunebort (Jean), 451.
Vantolon ou Vantalon (Pierre), 781.
Varembung (Jean), 452.
Vatel (Antoine), 650.
Vatel (Jean), 637.
Vater (Antoine), 793.
Vater (Jean), 533.
Vater (Pierre), 534.

- Vayret (Pierre), 479.
 Vazel (Blaise Théobald dit), voir
 Théobald (Blaise).
 Vandegrin (Otton), 588.
 Verdier (Henri), 762.
 Verdier (Joachim), 851.
 Verdon (Janin de), 932.
 Verney (Lambert), 904.
 Vertumet (Jacques), 606.
 Verzier (Jean-Antoine), 907.
 Vessenat (Antoine), 158.
 Veyrat (Jean), 264.
 Veyrat ou Vairard (Pierre), 204.
 Viant (Pierre), 304.
 Vida (Noël de), 551.
 Vidart, Vidal ou Villars (Salvator
 de), 205.
 Vienne (Jean de), 98.
 Vienno (Hubert), 770, 802.
 Viennot (Charles), 802.
 Villionne fils, 903.
 Villionne père, 885.
- Vinc (Jean-Baptiste), voir Vandegrin
 (Jean-Baptiste).
 Viry, Virys ou Wairix (Antoine),
 752.
 Viry (François), 741.
 Vivien (Joseph), 766.
 Vollant (Antoine), 570.
 Vroom (Henri-Cornelissen), 513.
- Wairix (Antoine), voir Viry (An-
 toine).
 Weiler (Jean), 730.
 Weenix (Jean), 731.
 Wery (Pierre-Nicolas), 893.
- Ybrellin (Abraham), 631.
 Ysabeau, 248.
 Ysaie (Tobie), 595.
 Yves, 938.
 Yvonnet, 333.
 Yvonnet (Jean), 177.
 Yvonnet Le Breton, 936.

XXV

L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE MOULINS

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

« *Quid sine concordia* ? »

Les Archives municipales de la ville de Moulins possèdent, sous le n° 400, un registre ayant pour titre : *Délibérations tant générales que particulières de l'Académie de musique établie en cette ville.* C'est à l'aide de ces procès-verbaux que nous nous proposons de

¹ Procès-verbal du 24 juin 1736. — Devise de l'Académie de musique de Moulins, accompagnant un trophée d'instruments.

faire connaître cette association dont l'existence plus ou moins prospère s'écoula pendant une partie du dix-huitième siècle.

Depuis longtemps déjà cet établissement était l'objet des préoccupations de la Société; mais ce ne fut que le 6 juin 1736 que ce projet put être mis à exécution sous le patronage de l'Intendant d'alors, ainsi que le constatent les lignes suivantes dont nous respectons le style et la couleur, et qui indiquent parfaitement le but qu'on se proposait et le mode à employer pour sa réalisation : « Aujourd'hui sixième juin mil sept cent trente-six, M. Pallu, intendant de la généralité de Moulins, ayant fait inviter un grand nombre de personnes les plus distinguées de la ville de Moulins de se rendre en son hôtel à quatre heures du soir et s'y étant effectivement rendues, il leur a exposé que le désir qu'il a de procurer à la ville tous les avantages qui peuvent luy convenir, luy a fait concevoir le dessein d'y former un établissement d'Académie de musique lequel outre l'agrément qui en est inséparable doit être aussy d'une grande utilité, en ce que d'une part il servira à occuper les habitants à un exercice noble et de l'autre contribuera à l'éducation et à la perfection des enfants en appelant un grand nombre de musiciens du Royaume dans lesquels on trouvera toutes sortes de maîtres de musique soit pour la voix, soit pour les instruments, que l'expérience a appris à une grande partie des villes du Royaume combien cet établissement est avantageux, qu'il convient d'autant mieux à la ville de Moulins que la disette des maîtres de musique rend inutile les talens d'un grand nombre de jeunes personnes et que la ville de Moulins étant la capitale d'une grande province et sur le grand chemin de Paris à Lyon elle doit voir avec une espèce de jalousie le succès de ces sortes d'établissements dans plusieurs autres villes; qu'au reste n'ayant rien tant à cœur que de procurer l'avantage de la ville sans l'incommoder, le système qu'il s'est formé rendra cet établissement aisé et peu dispendieux par la médiocrité des souscriptions, qu'il a informé de son dessein M. le duc de La Vallière, gouverneur du Bourbonnais, qu'il l'a mesme prié d'agréer le titre de protecteur de l'Académie, que M. de La Vallière a approuvé le dessein et n'a pas refusé le titre. Enfin, M. Pallu a dit qu'il avait jugé à propos de communiquer ce projet à toutes les personnes convoquées qu'il regarde comme la majeure et la plus saine partie de la ville soit par rapport au rang

qu'elles y tiennent soit par rapport à leurs lumières, afin de donner leur avis sur le projet en général et ensuite sur les réglemens qu'il convient faire au cas que le projet soit admis. »

Il va sans dire que l'assemblée approuva « unanimement » cette proposition. Et, sans plus tarder, après avoir toutefois, au nom de la ville, remercié M. Pallu « de ses bonnes intentions pour elle dont elle éprouve tous les jours d'heureux effets », on se mit à l'œuvre afin de rédiger un règlement des plus détaillés dont voici les principales dispositions, complétant le préambule que nous venons de reproduire.

Le promoteur de cette œuvre fut naturellement désigné comme son président, charge transmissible aux intendants ses successeurs.

Il devait y avoir un conseil particulier composé de vingt commissaires, parmi lesquels seraient choisis : un secrétaire, un maître des cérémonies, un trésorier et un inspecteur perpétuels de la musique, avec des adjoints en plus ou moins grand nombre ; et, sous le titre d'inspecteurs de la salle, quatre commissaires chargés de veiller à sa décoration et aux préparatifs des concerts.

Ce Conseil se réunirait tous les dimanches, à quatre heures du soir, dans une des salles de l'Hôtel de ville, et il ne pourrait rien décider d'important sans convoquer une assemblée générale dont les délibérations seront signées de dix souscripteurs au moins, tandis que cinq signatures suffiront pour le Conseil particulier.

L'article 10 est ainsi conçu : « Toutes les personnes, excepté celles qui font profession des arts mécaniques, seront admises à souscrire. »

Deux ordres de souscription annuelle sont établis : le premier, de quarante-huit livres pour les personnes qui habitent la ville ou dont la demeure n'en est distante que de six lieues, et le second de vingt-quatre livres à l'égard de celles plus éloignées et qui n'auront point de maison ouverte à Moulins. Quant aux souscripteurs mariés, ils pourront être accompagnés de leur femme et de deux de leurs enfants âgés au moins de douze ans. Les autres auront la faculté d'introduire certains parents dont le degré est indiqué, à la condition toutefois qu'ils habitent avec eux et qu'ils soient célibataires.

MM. le maire, échevins, procureur du Roi et secrétaire de la ville auront droit, sans souscrire, dit l'article 22, d'entrer aux concerts avec leur femme et leurs enfants.

Il en sera de même, d'après l'article suivant, des étrangers qui ne seront point de la généralité de Moulins et qui passeront par cette ville. Mais alors le portier devra, avant de les introduire, en prévenir l'un des maîtres des cérémonies, afin qu'il puisse leur rendre « les honneurs convenables ».

Les officiers des corps militaires traversant Moulins jouiront des mêmes privilèges que les étrangers.

L'article 24 est relatif à l'abonnement des corps et communautés de la cité.

Les articles 26, 27, 28 et 29 concernent les attributions du secrétaire qui tiendra deux registres : l'un sur lequel seront inscrits les procès-verbaux, et l'autre où seront indiqués les opéras, cantates, motets, sonates, etc., exécutés à chaque concert, le nombre des musiciens, souscripteurs ou engagistes qui y auront fait leur partie, avec indication des rôles que chacun y aura remplis.

Les jours de concert, les gagistes étaient tenus de se trouver, à quatre heures et demie, à leur place respective. Et s'ils prévoyaient un cas d'absence légitime, le premier inspecteur en serait prévenu au moins trois jours à l'avance. Avant d'entrer en fonction, les musiciens étaient par lui présentés au président et ensuite au conseil particulier chargé de les examiner et de les recevoir. Ce même membre avait le choix des morceaux, sauf l'approbation du conseil particulier. Il était en outre chargé, avec les quatre inspecteurs de l'orchestre, de la distribution des rôles et des parties.

Les articles 42 et 43 tracent le devoir des maîtres des cérémonies, dont l'un se tiendrait à l'orchestre, le second à la porte de la salle, et les deux autres rendraient à chacun les honneurs convenables.

Sauf la réserve d'un certain nombre en faveur du président, les places devaient être occupées sans autre distinction que celle inspirée par la politesse; et les maîtres des cérémonies auraient soin de faire placer les dames et les demoiselles avant les hommes, de quelque condition qu'ils soient.

Enfin, d'après l'article 46 et dernier, les concerts avaient lieu tous les mardis, à cinq heures du soir, excepté depuis le 4 septembre jusqu'au 15 novembre, époque des vacances.

Quelques jours s'étaient à peine écoulés qu'on s'occupait de l'aménagement de la salle des concerts dont « le plafond sera blan-

chi ainsi que le contour de l'orchestre », de l'acquisition de deux lustres, de dix-huit pattes destinées à tenir des bougies, les uns et les autres en bois peint couleur de noyer, de huit pupitres et de deux cents chaises, à trente-cinq livres le cent. Dernier détail, l'assemblée devait être séparée de l'orchestre par « une espèce de barrière ». Comme on le voit, les préparatifs n'étaient pas très-grands. Le luxe et le confort ne régnaient pas encore en maîtres.

Pendant ce temps-là avaient lieu les engagements d'artistes.

Le premier qui se présente est Pierre Yzo, de Nevers. Il est admis, après avoir exécuté la *Cantate du printemps* de Clérambault, comme maître de musique, devant battre la mesure dans les répétitions et concerts et tenir une école de son art, afin de l'enseigner, à raison de 2 livres par mois, aux écoliers qu'il plaira au conseil particulier de lui envoyer pour former des sujets « propres » à l'Académie¹. Ses appointements ont été fixés à 300 livres par an, payables de mois en mois, à partir du 1^{er} mai 1736.

La même ville nous envoie encore une autre pensionnaire, si l'on peut s'exprimer ainsi : mademoiselle Françoise Gautherot, fille majeure, admise à chanter les dessus, aux mêmes gages que son compatriote. La *Cantate de la rose* et plusieurs airs de l'opéra de l'*Europe galante* de Campra, tels furent ses titres.

Le sieur Marotte et l'abbé de Saint-Loup ont été reçus, comme musiciens, tous les deux aux appointements de 300 livres.

Le 16 août, Leclair et sa femme, venant de Lyon, sont engagés au prix unique de 600 livres².

Le 10 septembre a lieu la réception, comme violoncelliste, de Garnier, à raison de 250 livres³.

Un état de dépenses arrêté le 8 juillet de cette même année nous permettra de compléter le personnel de l'Académie. Chacun des

¹ L'école de musique tenue par Pierre Yzo reçut immédiatement six garçons et six filles pour apprendre soit à chanter, soit à jouer du violon.

Nicolas Blondeau, natif de Moulins, après avoir joué deux ou trois menuets, a été admis à prendre des leçons de musique, à la condition qu'aussitôt qu'il sera trouvé propre à tenir sa partie au concert, il s'engagerait à le faire pendant un an, et ce sans rétribution.

² En 1737, les appointements sont portés à 800 livres, et pour gratification 50 livres, « sans tirer à conséquence ».

³ Le 28 décembre, les appointements sont fixés à 300 livres, et ce à partir de la réception de l'artiste.

musiciens dont les noms suivent devait recevoir par concert, y compris les répétitions : Dauvergne, le père de notre célèbre artiste bourbonnais, 4 livres¹, — Grassot, 2 livres, — Besson l'aîné, 2 livres, — Besson jeune, 30 sols, — Coutancin, 30 sols, — les abbés Devaux et Moignerot, 30 sols aussi, — au sieur Salomon, 60 livres par an, tant pour raccommo-der et accorder le clavecin que pour chanter aux concerts. Deux mois plus tard, il a été donné aux enfants de chœur qui ont chanté ou joué de la basse 24 livres de gratification.

On fit immédiatement, à la date du 24 juin, venir de Paris des morceaux de musique pour une somme de 200 livres. Nous regrettons de ne pouvoir les indiquer, vu la disparition du second registre tenu par le secrétaire.

Les frais de copies s'élevèrent aussi à une somme assez forte et vinrent d'autant augmenter le traitement de certains de nos musiciens. Ainsi, par exemple, le violoncelliste Garnier touche 23 livres 10 sols relativement à la copie de *Roland*. Il lui est alloué 49 livres pour celle d'*Issé*, etc. L'opéra de la *Grotte* lui rapporte 15 livres, et celui des *Éléments*, 18 livres 10 sols².

On commence un fonds de motets : le *Dixit*³, le *Venite exultemus*, l'*O filii*, l'*Usquequo* ; sans oublier des cantates et des symphonies.

Une noble émulation s'était emparée de la société moulinoise ; les souscripteurs étaient nombreux. Les corps constitués tenaient à honneur de favoriser une telle entreprise, comme cela ressort des délibérations des 5, 12 et 16 août ; car, ayant eu connaissance des dépenses à faire et déjà faites, les officiers du présidial demandent à élever l'abonnement de leur compagnie à 20 louis d'or par an,

¹ 22 septembre 1736. « Le Conseil particulier, satisfait des soins et des attentions que se donne le sieur Dauvergne père, pour apprendre aux violons qui sont au-dessous de luy, les pièces qu'ils doivent exécuter dans les concerts, a arrêté qu'il sera payé annuellement, audit sieur Dauvergne, une gratification de cent livres par an payable de quartiers en quartiers. »

Les autres artistes sont aussi augmentés.

² Quelques autres articles de dépenses sont encore à relever, comme les 17 livres 16 sols de limonade aux dames de l'orchestre, les 26 livres 4 sols de vin fourni aux musiciens, et les 65 livres, prix d'un bouquet offert à madame Dori....

³ 2 décembre 1736. — Payé au sieur Premia, pour les copies du *Dixit* de M. Delacande, 16 livres 10 sols, soit trente-trois feuilles à 10 sols.

au lieu de 15. Les procureurs de la Communauté offrent annuellement 240 livres, et les officiers de l'Élection, 6 louis. A la fin du mois de juin, les maire et échevins s'étaient présentés afin de souscrire personnellement; mais l'assemblée, en les remerciant, avait décidé de leur conserver l'entrée gratuite aux concerts.

Pour compléter ce qui a trait à l'année 1736, nous devons publier trois lettres dont deux étaient précieusement conservées dans les archives de l'Académie, celles de M. de La Vallière, gouverneur de la province, et de madame la princesse de Conti, première douairière, en réponse aux missives de l'intendant. Elles feront connaître l'intérêt tout particulier que ces personnages portaient à notre Académie de musique et le « présent magnifique », selon l'expression de l'intendant, « beau et digne », d'après le gouverneur, de la princesse de Conti ¹.

• A Paris, ce 13 juillet 1736.

« Je vois avec plaisir, Monsieur, que vous menés about avec succès de ce que vous entreprenés, vous me paroissés content des premières exécutions de votre troupe harmonieuse. Cela ira encore bien mieux quand tout sera bien en meutte ensemble. Il m'a paru par votre dernière lettre que vous menquiés d'opera. Je me suis trouvé à portée de satisfaire à ce principal objet là, je vous envoie donc tous les opera de Lussy ² (je crois que ce sont les meilleurs). Ils sont en dix neuf volumes, j'y ai joint trois autres volumes de tous les airs de violons et simphonies, avec dessus et basses, séparées et tirées de ses opera, voilà un fondement de musique assés bon, au reste, c'est à Mad^e la princesse de Conty que l'accadémie a cette obligation là. Elle avait fait copier, par Philidor, tous ces opera là dans le tems qu'elle s'adornoit à la musique, je luy ai montré votre lettre, et comme elle ne fait plus grand usage de tout cela, elle s'est prestée de la meilleure grace du monde à en faire un présent à l'accadémie, il est beau et digne d'elle, je vous envoie aussy trois ou quatre opera de Destouches, par prédilection pour votre amy, à propos de Destouches, je ne scais où le prendre d'autant plus que je part demain pour ma campagne, mais en attendant que je l'attrape vous pourriés vous adresser à M. Dussé le fils, c'est je crois son meilleur amy, et personne n'est plus en état de luy faire accepter la proposition.

¹ Ces lettres sont reproduites d'après le registre des procès-verbaux.

² Le copiste s'est assurément trompé; il s'agit bien là de Lulli, célèbre musicien du siècle de Louis XIV.

« Je rends grâce à M^{re} de ville et reçois avec beaucoup de reconnaissance la proposition du porteraut. Cela reçoit plus de difficulté. Je n'en ai qu'un mauvais qui est une enseigne à biere, et la vanité, chose dont nous ne nous défaisons qu'avec peine, m'empesche de le traduire ainsy en public et la même vanité ne me permet pas à mon age d'imaginer d'en faire faire un nouveau.

Non sum qualis eram bone
Sub regno Cynaræ.

« Je suis très véritablement, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« Signé : Le duc DE LA VALLIÈRE.

« Je crois que la caisse partira dimanche 15. »

« MADAME,

« Monsieur le duc de la Vallière m'a fait part des bontés dont Votre Altesse Sérénissime honore l'Accadémie de Musique qui vient de se former dans cette ville et du présent magnifique qu'elle a bien voulu luy faire, cette académie s'est élevée sous la protection de Monsieur le duc de la Vallière, mais elle n'auroit jamais osé se flatter d'un honneur aussy distingué, son succès et sa durée ne sont plus douteux par la noble émulation que les bienfaits de Votre Altesse Sérénissime ont fait naître, la bonté, dont elle donne des marques si éclatantes, m'a fait croire qu'elle voudroit bien agréer la liberté que je prend de luy temoigner ma reconnaissance et celle de l'académie qui est sans bornes, c'est de toutes mes fonctions la plus glorieuse puisqu'elle me procure l'honneur d'assurer Votre Altesse Sérénissime du très profond respect avec lequel je suis, Madame, de Votre Altesse Sérénissime, le très-humble et très obeissant serviteur.

« Signé : PALLU. »

• Du 22 juillet 1736.

« L'établissement de l'Académie de musique que vous avez établie à Moulins est si louable, Monsieur, que la ville, et tout le pays vous en doit être fort obligé, c'est un amusement très propre à polir, et à donner du goût pour les bonnes choses, ils se souvienderont qu'ils le doivent à un intendant qui a luy mesme beaucoup de goût et de politesse, j'ay été ravie de me trouver quelques livres qui puissent estre commodes pour votre académie, le présent est médiocre, et ne mérite pas un si grand remerciement, mais j'ay été bien aise, Monsieur, qu'il passa par vous, et de vous assurer de toute la considération que j'ay pour vous.

« Marie-Anne DE BOURBON. »

La première délibération de 1737 du conseil particulier relate, moyennant 300 livres, l'acquisition du clavecin de madame de Magny, attendu, y est-il dit, qu'il en faut un nécessairement au concert.

De nouveaux noms apparaissent et viennent, en 1737 et 1738, compléter les artistes déjà connus : Guéry, comme haute-contre¹; Beyse, en la même qualité²; Lefevre, comme une basse-taille³; les violonistes Jobert⁴, Lalemand père et fils⁵.

Quand cela était nécessaire, l'Académie ne reculait pas devant la dépense en appelant des artistes étrangers, ainsi que cela résulte d'un article de compte du 18 juin 1737 où il est indiqué 114 livres « pour le voyage de deux violons » et 51 l. 8 sols donnés à Guéry chargé d'aller chercher un musicien⁶.

Le 16 janvier 1741, la commission remercie M. de Sauvigny, intendant, qui venait d'être nommé en la même qualité à Grenoble, « de l'intérêt et de la générosité donnés à l'Académie ». Et, à la suite de ces lignes, M. de Sauvigny veut bien écrire lui-même, sur le registre des délibérations, tous ces remerciements.

Le 21 décembre de cette même année, les commissaires extraordinairement assemblés chez M. de Laporte, président de l'Académie, décidèrent qu'en considération du « service extraordinaire » que l'abbé de Saint-Loup a bien voulu faire depuis la rentrée, il lui serait alloué, et ce à partir du 1^{er} janvier suivant, ses premiers gages, c'est-à-dire 300 livres par an. MM. Des Odilles et Du Courdray sont priés de lui annoncer cette résolution, en lui faisant savoir que l'Académie ne s'est déterminée à cette augmentation « qu'à la charge qu'il continuera ses services ordinaires, que même toutes les fois que le bien du concert l'exigera, il le conduira et y battera la mesure ».

¹ 500 livres par an, avec engagement de deux ans et 2½ livres pour son voyage. Et, comme il apprend la musique au menuisier dont on se servait pour les concerts, il recevra, de ce chef et par mois, 4 livres.

² Il s'est engagé jusqu'au 1^{er} janvier 1739, à raison de 20 sols par jour.

³ *Id.*, à raison de 400 livres par an.

⁴ A raison de 300 livres par an. — Jaubert l'aîné sera dégagé du service du Roi et engagé pour trois ans, à raison de 300 livres par an, sur laquelle somme on lui retiendra 100 livres annuellement, jusqu'à ce que son congé ait été totalement payé (17 janvier 1738). Et, le 29 mars suivant, on lui donne 360 livres.

⁵ Ils reçoivent, pour le mois de juillet, 83 livres 8 sous.

⁶ 4 mars 1737. — Il a été donné, à un soldat qui a chanté au concert, 3 livres.

Dans une réunion du même mois, on se préoccupe, et avec juste raison, de la situation financière de la Société, les recettes étant de beaucoup inférieures aux dépenses, quoiqu'elles aient été réduites autant que possible. La cause de ce déficit était, paraît-il, « le défaut de troupes dans la généralité ». A la suite de cet exposé, M. le président offre spontanément 1,000 livres.

Le concert du 11 juillet 1742 dut être assurément l'un des plus remarquables de notre Académie de musique; car que ne fit-on pas pour le rendre digne du grand personnage qui devait y assister? Il ne s'agissait rien moins que de recevoir Mehemet-Haid-Pacha, à la tête de l'ambassade du sultan, traversant Moulins pour se rendre à Paris. Un tel événement devait tout naturellement être consigné, avec quelques détails, dans les archives de la société, et c'est ce compte rendu lui-même que nous allons reproduire selon sa forme et teneur :

« Le 11 juillet 1742, Mehemet-Haid-Pacha, béglierbey de Roumélie, ambassadeur de sa Hautesse vers sa Majesté très-chrétienne, accompagné de Mehemet-Meshoud-bey, son fils, de son gendre, et de plusieurs de ses officiers, est venu au concert. Il a été reçu au bas de l'escalier par quatre de MM. les commissaires, qui l'ont conduit dans la salle, où il a été placé dans un fauteuil posé presque au fond de la dite salle, n'y ayant derrière que deux rangs de chaises. Aux deux côtés du fauteuil étaient placés quatre autres fauteuils qui ont été occupés par le fils et le gendre de Son Excellence, M. l'intendant et M. de Jonville, gentilhomme ordinaire chez le Roy, accompagnant l'ambassadeur, les chaises étaient ensuite placées de façon qu'elles formoient une espèce de fer à cheval, au moyen de quoy personne ne s'est trouvé devant Son Excellence qui avoit le coup d'œil entier de l'orchestre et sur la compagnie. On a donné les fêtes grecques et romaines et, dans un intermède, un air italien chanté par mademoiselle Baillache. Son Excellence a trouvé le concert fort bon, et a singulièrement admiré la beauté de la voix de madame de Magny, le goût et la propriété du chant de madame de la Baume. »

A la sortie, comme à l'entrée de l'ambassade, le même cérémonial eut lieu sans doute, et ainsi se termina cette fête musicale qui dut longtemps faire l'objet des conversations de toute la ville, enviant les heureux privilégiés du 11 juillet 1742.

Le chanoine Guéry, maître de musique de la collégiale, faisant la partie de l'Académie depuis 1737 et chargé de la direction des concerts, prie MM. les commissaires, le 24 décembre 1742, vu « les bontés et les marques de distinction dont l'Académie l'avait honoré depuis son établissement » et qui le rendent « de plus en plus zélé pour sa conservation et ses succès », de lui permettre « de continuer ses services en la même qualité et de remplir les mêmes fonctions sans aucuns apointemens n'y rétribution à commencer au premier janvier mil sept cent quarante-trois ». A l'unanimité, cela va sans dire, cette proposition est acceptée, MM. les commissaires se plaisant à rendre à cet artiste zélé « les témoignages de satisfaction que méritent ces services ».

La mort enleva, cette année, deux de nos artistes : mademoiselle Delabrenne, « associée et chantant au concert », et Lefèvre, musicien gagiste comme basse-taille, dont les messes de *Requiem*, en l'église des Dames Ursulines, furent chantées le 7 mars et le 17 novembre¹.

La situation matérielle de l'Académie ne s'améliore pas, et l'année 1745 s'achève avec un déficit de 720 livres que MM. les commissaires ont bien voulu combler, en souscrivant chacun pour 36 livres.

Les choses n'allaient pas non plus toujours toutes seules à l'égard des artistes, ainsi que l'indique, par exemple, le procès-verbal du 26 mars 1746, où nous lisons que le gagiste Cuvilier s'était absenté de Moulins, après avoir déclaré qu'il ne chanterait pas, quoique le maître du concert l'ait averti dès le matin ; circonstance annonçant, dit-on, que ce musicien ne veut pas remplir son engagement jusqu'au bout. Il est curieux de savoir ce que l'on imagine en pareille circonstance. On ne le croirait vraiment pas, sans le texte même de la délibération qui porte ni plus ni moins « que ledit Cuvilier seroit cherché et arrêté, et constitué prisonnier jusqu'à ce qu'il en eût été décidé par M. l'intendant, président du concert ». Nous ne saurions dire quel fut le résultat de cet acte de vigueur et de rigueur tout à la fois, pour ne rien dire de plus.

Outre le magnifique cadeau des vingt-deux volumes d'opéras,

¹ Lefèvre fut inhumé dans l'église Saint-Pierre des Menestreaux. Le 17 janvier 1738, il avait été payé 35 livres 15 sols pour copie d'une messe de *Requiem*.

airs de violons et symphonies de Lully, fait en 1736 par madame la princesse de Conti, nous devons encore enregistrer les dons de M. Marais, contrôleur du dixième, et de M. de Lalive. Le premier offrit, août 1742, la tragédie d'*Alcyone* de son aieul, surintendant de la musique du Roi, et le second, mai 1747, l'opéra de *Zaïde*, avec les copies principales des parties. Comme on le voit, le répertoire de l'Académie était riche, et permettait de varier les programmes des concerts et de procurer ainsi d'agréables distractions aux abonnés. Tout porte à croire que plus d'un morceau extrait des œuvres de notre grand compositeur bourbonnais, Antoine Dauvergne, charmèrent aussi les amateurs, puisque ses productions musicales s'échelonnent de 1752 à 1771.

Malgré cela, le nombre des souscripteurs n'augmentait guère, ne pouvant, du reste, se recruter, selon les termes du règlement, que dans ce qu'on appelait alors la société. Les cotisations étaient même difficiles à recouvrer, à tel point qu'il fut décidé, le 4 janvier 1749, qu'on ferait le « possible » pour obvier à ce grave inconvénient, et que les engagements des gagistes ne se renouveleraient pas tant que les fonds en caisse ne seraient pas suffisants pour faire face aux dépenses. Les retardataires devaient être rayés définitivement de la liste de ces privilégiés. La conséquence de cette pénurie fut la suspension, pendant quelque temps, des exercices retardés, selon le texte du procès-verbal du 2 décembre 1751, par « des circonstances particulières ».

Le 30 novembre suivant, l'Académie reprit ses concerts, en donnant l'*Europe galante*. Pendant le mois de décembre, on fit entendre ce même opéra et celui des *Éléments*. En janvier 1752, les artistes exécutèrent *Tancredi* et les deux productions déjà citées.

A la demande de madame de Belle-Isle, la société musicale chanta, le 6 janvier 1752, dans l'église de la Visitation, à cause de l'ouverture de la béatification de madame de Chantal, le *Te Deum* de M. Delalande.

En février, on donna les opéras de *Tancredi*, de *Radegonde* et de *Jephthé*. Et le 19, à la suite du concert et à l'occasion de la naissance de Mgr le duc de Bourgogne, la salle de l'intendance vit un « divertissement » composé et dirigé par Desmazures, dont les récits furent chantés par mesdemoiselles Angrant et Coupery, et les sieurs Vincent et Leblanc.

Dans le mois de mars eut lieu l'audition des opéras de *Jephthé* et des *Éléments*, ainsi que des motets de Delalande connus sous le nom de *Confitemini* et de *Dominus regnavit*.

Les opéras d'*Issé* et des *Amours des dieux* s'exécutèrent alternativement en avril.

Les mois de juin et de juillet devaient être remplis par les partitions des *Indes galantes* et des *Talents lyriques*.

Le 7 novembre, l'Académie reprit ses services par le concert de l'*Europe galante*.

En septembre de cette même année, il avait été donné 15 livres aux musiciens d'un régiment de dragons ayant sans doute exécuté quelques morceaux de musique.

Les dames n'étaient pas seulement l'ornement de ces fêtes artistiques; elles travaillaient encore, paraît-il, à faire une heureuse propagande; car nous lisons dans le procès-verbal du 9 décembre 1753 qu'elles seront invitées à continuer, à l'Académie, « leurs bontés et leur zèle ». Nous sommes sûr qu'elles n'eurent garde de manquer à cette gracieuse et pressante invitation.

Le 15 septembre 1756, le nouvel intendant, M. de Bérulle, fut reconnu comme président dans une réunion tenue en son hôtel. Cette formalité accomplie, M. Dessalles, trésorier, invita l'assemblée à délibérer sur plusieurs points importants : attribution de différentes fonctions à tels ou tels commissaires, nécessité de retenir l'abbé Moriac comme basse-taille, en cherchant à le pourvoir d'une place de chantre soit à Notre-Dame, soit dans l'église Saint-Pierre.

L'attention se porta aussi sur l'école de violons, qui était loin de remplir le but qu'on s'était proposé, puisque la plus grande partie des élèves, après s'être exercés pendant plusieurs années, se retiraient au moment où ils auraient pu prendre place parmi les musiciens de l'Académie. L'artiste Touly devra choisir, parmi eux, les deux plus dignes, dont les parents s'engageront, en cas d'inexécution des conditions, à payer une indemnité. Le violoncelle sera appris à un troisième.

La majeure partie des violons « de remplissage » négligeant d'étudier leurs parties, et la plupart des gagistes, « par paresse ou mauvaise volonté », ne se rendant pas exactement aux répétitions ou arrivant trop tard les jours de concert, non-seulement recevront de sérieux avertissements, mais des mesures seront prises pour

faire cesser, à l'avenir, ces abus, qui ne pouvaient que nuire au bon fonctionnement de l'institution.

Les dépenses étaient toujours supérieures aux recettes, ainsi que le constate une délibération du 1^{er} avril 1757. On attribue la perte de plus du tiers des fonds au départ de la gendarmerie¹ et des autres troupes répandues soit dans la généralité, soit en garnison à Moulins. L'Académie, y est-il dit, ne peut fournir aux dépenses ordinaires. Aussi, le 5 juin, résolution est prise de demander aux pensionnaires, comme déjà en 1745, de vouloir bien consentir à la réduction de leurs traitements; sans quoi, il y aurait nécessité de cesser les concerts à partir du 1^{er} octobre prochain. Étant assurés que l'Académie, « sensible à leur zèle et à leur attachement », saurait leur témoigner, en des temps plus propices, toute sa satisfaction, « en les gratifiant de l'excédant de sa dépense », ils acceptèrent tous, le 5 juillet, la réduction demandée, sauf les époux Torlez qui ne se rendirent que le lendemain.

On n'avait qu'à faire appel au zèle de nos artistes, et aussitôt ils s'empressaient de donner satisfaction à tout ce qu'on demandait d'eux. C'est ainsi qu'un article des comptes de l'Hôtel de ville nous fait connaître qu'en 1758, l'Académie de musique se transporta dans l'église des Carmes pour y chanter un motet, le jour d'une procession générale faite pour obtenir le beau temps², comme elle avait prêté son concours lors du baptême de mademoiselle de Bernage, à laquelle la Ville servait de parrain.

La situation matérielle est toujours critique, puisque nous lisons, dans une délibération du 28 juillet 1759, que les fonds de l'Académie devant être épuisés le 1^{er} juillet suivant, il était urgent, pour continuer les exercices jusqu'au 1^{er} octobre, de contracter un emprunt de 952 l. 15 s., à diviser entre les président et commissaires, à la charge de remboursement sur les premiers fonds libres. Cette somme s'éleva, pour chacun, à 43 l. 5 s. 6 d.

¹ Nous empruntons au procès-verbal du 24 décembre 1743 les lignes suivantes : « Voulant de plus en plus marquer au corps de la gendarmerie et à M. le chevalier de Grammont, aide-major, en particulier, la reconnaissance qu'ils conserveront pour les procédés de noblesse qu'ils en éprouvent, il a été décidé qu'on demanderait à M. de Grammont d'accepter une place de commissaire. »

² M. l'abbé Melin, aujourd'hui chanoine de la cathédrale de Moulins, a donné, en 1872, dans le *Bulletin de la Société d'émulation de l'Allier*, une notice sur cette ancienne académie de musique de laquelle nous extrayons ce fait et le suivant.

M. de Bérulle ayant été nommé premier président du Parlement de Grenoble, les commissaires de l'Académie se rendirent, le 25 mars 1760, à l'Hôtel de l'Intendance, à l'effet de lui témoigner « la juste reconnaissance de la protection marquée dont il a honoré l'Académie et des soins qu'il a eu la bonté de prendre pour son affermisement, ainsi que pour le supplier d'accepter le titre de président honoraire ». M. de Bérulle ne se contenta pas d'adresser ses remerciements de vive voix, il voulut en consigner l'expression, de sa propre main, à la suite du procès-verbal, où on lit : « J'accepte avec toute la reconnaissance possible l'honneur que me font Messieurs les Commissaires. A Moulins, le 25 mars mille sept cent soixante. »

Le 14 janvier 1761, on sent le besoin de donner comme une nouvelle vie à l'Académie en rappelant leur devoir à MM. les Commissaires qui semblent, dit-on, l'ignorer, et en s'occupant encore de la question financière. Un nouveau règlement est même élaboré dans une assemblée tenue sous la présidence de M. Le Nain, intendant. Le nombre des membres du bureau est augmenté. Le secrétaire aura deux adjoints au lieu d'un; le maître des cérémonies, dix au lieu de trois, sans compter les six inspecteurs de musique et d'orchestre.

Le nouvel article 8 est ainsi conçu :

« Les souscripteurs seront invités à ne conduire aux concerts aucuns de leurs enfants au-dessous de dix ans.

« Défenses seront faites aux domestiques de l'un et de l'autre sexe d'entrer dans la salle, orchestre ou tribunes. »

Comme précédemment, les jours d'audition sont fixés au mardi de chaque semaine, fête ou non, excepté les fêtes solennelles, auquel cas ils seront remis au jeudi suivant. Depuis la Saint-Martin jusqu'au 15 avril, on commencera à six heures, et à cinq heures du 15 avril au 15 septembre. Les vacances seront de deux mois, à partir de cette dernière date jusqu'au 15 novembre. Les concerts n'auront pas lieu non plus pendant la quinzaine de Pâques et la semaine de la Fête-Dieu.

On ne s'attend peut-être guère à trouver, dans un règlement de ce genre, un article comme celui-ci : « La reconnaissance exigeant qu'il soit rendu des devoirs à ceux de MM. les Commissaires, aux dames, demoiselles et aux gagistes qui auront rendu des services à

l'Académie pendant leur vie, il sera chanté, tous les ans, le samedi de la semaine de la Passion, une messe en musique à laquelle M. le Président, MM. les Commissaires, dames et demoiselles seront invités et les gagistes tenus d'assister et de se charger des parties qui leur seront distribuées. »

Ce nouveau règlement devait être lu, lors de la première répétition, à tous les musiciens gagistes, de façon qu'ils puissent se conformer aux articles qui les concernaient, et affiché dans la salle des concerts et à l'orchestre, afin que personne n'en ignore.

Le 19 décembre 1762, M. de Flesselle est reconnu comme président. Il voudra bien « protéger un établissement aussi agréable qu'il est utile à cette ville et à la province ». Et, comme don de joyeux avènement, M. de Flesselle offre de faire une dépense de 4 à 500 livres « pour réparer et embellir la salle de l'Académie », c'est-à-dire la plafonner, substituer à la tribune et dans les pourtours de la salle quelques loges fermant à clefs, et y ménager « une place pour les femmes de chambre et un réduit pour la livrée ».

La rentrée des souscriptions semble se faire avec plus d'exactitude, puisque nous lisons, dans une délibération du 14 avril 1763, que non-seulement la dépense jusqu'au 1^{er} octobre prochain est assurée, mais qu'il y avait lieu de penser que les fonds, pour les deux années suivantes, ne souffriraient aucune diminution.

Le 29 novembre 1763, les officiers de la gendarmerie et le commandant du régiment de Moulins assistent à la réunion des Commissaires et demandent à s'abonner au prix de 960 livres pour la gendarmerie et de 336 livres pour le régiment de Moulins. En même temps, le chevalier de Murinais et M. de Grandry acceptent une place de Commissaire.

Ces nouvelles ressources permettant d'augmenter les dépenses, il est décidé qu'on tâchera de se procurer une voix « haute-contre », aux appointements de 800 livres, et qu'on augmentera ceux des pensionnaires dont on avait « considérablement » diminué les émoluments dans des temps moins favorables. A chaque trompette de la gendarmerie, il sera alloué vingt sols par concert.

M. le Président, continuant ses libéralités, offre « deux très-beaux lustres », afin de décorer de plus en plus la salle des séances.

A l'avenir et pour le maintien « de la bonne police », trois sen-

tinelles des régiments de Moulins seront mises à la disposition des Commissaires; la première sera placée au bas de l'escalier, la seconde à la porte de la salle, et la troisième à l'entrée des loges. Il leur sera payé, à chacune et par concert, dix sols.

Le collège des avocats n'ayant alors offert, comme cotisation, qu'une somme de 192 livres, il lui fut répondu qu'on ne pourrait le recevoir qu'à raison de 12 livres par membre; autrement il devrait prendre des souscriptions particulières.

A la fin de l'année 1764, le 6 décembre, la gendarmerie ayant cessé son abonnement, on se trouva encore dans la nécessité de diminuer les dépenses; et, comme plusieurs fois déjà, les artistes durent consentir à une réduction de traitement. Seul Delvaux, engagé comme basse-taille, à la place de Duclerc, résilia son engagement. Aussi voyons-nous, le 1^{er} décembre suivant, que les deux mille quarante livres trois sols six deniers avancés par le trésorier, M. de Cremille, furent remboursés par le nouvel intendant, M. de Pont, qu'on s'empressa de remercier de ce bienfait « qui caractérise sa bonté et son goût pour les salons ».

On sent le besoin, 16 septembre 1770, d'ajouter une nouvelle attraction aux soirées musicales données pendant l'hiver, afin d'augmenter le nombre des souscripteurs. La danse rallia tous les esprits, comme « le seul moyen de pouvoir soutenir le concert, en procurant aux dames et demoiselles un amusement auquel elles paroissent avoir pris du goût ». A cette saison, l'audition des morceaux de musique commencerait à quatre heures précises et durerait environ une heure et demie, et la danse se prolongerait ensuite jusqu'à neuf heures.

Le côté artistique n'est pas négligé non plus, puisqu'on tâchera de trouver des voix d'hommes et de femmes, et surtout une haute-contre, « dans la vue de remettre le concert dans un état meilleur et de procurer aux amateurs et souscripteurs les agréments qu'ils paroissent désirer depuis longtemps ». Bien plus, pendant leur séjour à Moulins, les musiciens du régiment de la Reine prêteront leur concours à ces fêtes et recevront chacun une livre par soirée et trente sols par concert dansant.

Quatre ans après, jour pour jour, on constate de nouveau la nécessité de se procurer quelques chanteurs. Malheureusement, la modicité des ressources ne le permet pas encore. Deux commis-

saires sont chargés du renouvellement des souscriptions pour 1775 et 1776, et le secrétaire devra s'entendre avec les artistes ou faire appel à de nouveaux éléments.

Le jour des concerts est changé ; le mercredi remplace le mardi. Une amende de six livres sera infligée aux musiciens qui, sans cause légitime, n'assisteraient pas aux concerts. Quoique les recettes ne permettent pas de faire toutes les dépenses nécessaires, il sera néanmoins acheté, pour l'orchestre, deux lustres en bois peint à six branches, ne pouvant, faute de ressources, en avoir de semblables à ceux qui ornent la salle. Chaque année, on fera venir deux opéras-comiques ou bouffes dont la dépense peut être évaluée de 36 à 48 livres, afin de pouvoir donner de temps en temps du nouveau. Enfin, il est décidé que les bals de nuit donnés pendant le carnaval le seront par les musiciens du concert, sauf à eux, « en cas qu'il y ait des comédiens, à s'arranger, s'ils le jugent à propos, avec eux ¹. »

Dans une réunion du 14 juillet 1776, M. Barruel, secrétaire, expose que le moment est venu de songer aux souscriptions et aux engagements des gagistes. Les commissaires chargés de recevoir les comptes des années 1774 et 1775 observent, à la satisfaction générale, que les recettes ont pu équilibrer les dépenses. La Société n'était donc en déficit que de la même somme de sept cents livres précédemment due, et dont M. le Président de Pont a bien voulu se charger.

La vie cependant semble se retirer de l'Académie, et l'on croit parer aux causes de dissolution en augmentant le nombre des commissaires auxquels un pressant appel est adressé afin qu'ils veuillent bien s'occuper avec zèle de leurs emplois, « ce qui avait été négligé un peu depuis quelques années ». Les trois nouveaux commissaires sont MM. de Gevaudan, Viot et Rouyer. Suit l'indication des autres membres chargés de la police et des honneurs de la salle, en ayant surtout soin d'y faire observer le silence, au moment des chants et de l'exécution des symphonies. Les commis-

¹ A cette date, 16 septembre 1774, nous relevons encore, outre l'éclairage et le chauffage, qui pouvaient monter à 224 livres par an, les dépenses suivantes : au concierge, 100 livres, soit 40 livres de plus qu'au début ; à sa servante, pour balayer la salle et la peine qu'elle prend le temps des bals, 6 livres ; à Jardillet, commis de M. de Cermille, à cause de la recette qu'il met en ordre, 84 livres.

saires de l'orchestre ne sont pas oubliés non plus. Enfin, le bureau est au complet avec son trésorier et son secrétaire.

Trois mois s'étaient à peine écoulés, 2 octobre 1776, que se trouve consignée, dans notre registre, la dernière délibération renfermant comme l'annonce de la fin de l'entreprise, au sujet du remplacement de l'artiste Chantre par le sieur Guibert, premier violon « de la comédie actuellement dans cette ville ». Cette mutation a lieu aux mêmes conditions et appointements, et ce, pour l'année commençant au 1^{er} octobre 1776 et devant finir à pareille époque de l'année suivante, « sauf la continuation du présent engagement dans le cas où le concert subsisteroit plus longtemps, et en s'avertissant réciproquement trois mois d'avance ». Tout porte donc à croire que l'année 1777 fut la dernière de l'Académie de musique de Moulins, après une existence de quarante années, laps de temps assez considérable pour une institution particulière n'ayant d'autres ressources que celles de ses adhérents dont le nombre était forcément limité, vu l'article 10 du règlement.

Une grande impulsion avait été donnée au Bourbonnais tout entier, et qui devait même s'étendre jusqu'à la capitale du royaume; car ce fut dans ce petit centre artistique que se forma et se développa le génie musical d'Antoine Dauvergne, né à Moulins le 3 octobre 1713, le futur surintendant de la musique du Roi et le créateur en France d'un genre nouveau par son opéra-comique des *Troqueurs*.

ERNEST BOUCHARD,

Vice-Président de la Société d'Émulation de l'Allier,
à Moulins, Correspondant du Comité.

APPENDICE

NOMS DES COMMISSAIRES DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE MOULINS

Monin Desgranges, conseiller en la châtellenie de Moulins.

Beraud de la Materée, conseiller au présidial.

Cavatier, commis à la recette générale des finances.

De Champfeu, écuyer, capitaine dans le régiment Royal-infanterie.

Farjonel de la Cœusne, lieutenant criminel de la sénéchaussée de Bourbonnais et siège présidial de Moulins, et subdélégué de M. l'Intendant.

De la Mousse, écuyer, chevalier d'honneur au bureau des finances de Moulins.

Le Camus, premier secrétaire de M. l'Intendant.

Le Courte de la Motte, capitaine au régiment de Provence-infanterie.

Le maire de la ville.

Le Tourneur.

Maquin de Boussac, conseiller au présidial.

Michel de Salles, écuyer, avocat du Roi au bureau des finances.

Michel de Royer, conseiller au présidial.

Noël, trésorier des troupes.

Perrotin de la Serrée, conseiller au présidial.

Petitjean de la Fond, conseiller du Roi, receveur des tailles de l'élection de Moulins.

Roy de la Chaise, écuyer.

De Saint-Mesmin, prévôt général du Bourbonnais.

Vernin d'Aigrepoint, écuyer, trésorier de France à Moulins.

Vernoy de Montjournal, écuyer, trésorier de France¹.

Vincent (21 février 1739).

De Salbrune, maire (1^{er} février 1740).

Duvivier (13 janvier 1743).

De Lalive (3 mai 1747).

Le vicomte de Sabran remplace M. de Grammont, qui probablement n'était plus à Moulins (2 décembre 1751).

Despallières (24 décembre 1755).

De Bérulle, président; des Granges, secrétaire; des Pallières, secrétaire adjoint; de la Serrée, maître des cérémonies; de Veaulce, de Chaux, de Saint-Mesmin, de Royer, de Montjournal, de Coupy, de Salbrune, de Champfeu, de Crémille, de Rocheblanche, Moret, des Goutes, Duvivier, Priolo, Donjon, Sallé, Jacquesson, de Salles, du Coudray (28 juin 1759).

Les mêmes, plus MM. Faulconnier, maire; de Morigny, Neuchaise (?), Farjonel, Bardonnnet, Baruel, Gaumin, Desecherolles, Baraud, Charbon, et deux avocats à prendre dans le collège (14 janvier 1761).

Thiériot (16 décembre 1769). Le procès-verbal dit qu'il se faisait remarquer par son zèle.

De Gevaudan, Viot et Rouyer (14 juillet 1776).

¹ Tous les noms ci-dessus faisaient partie de la commission organisatrice des concerts.

Les personnes dont les noms suivent furent successivement nommées commissaires.

DISTRIBUTION ENTRE LES COMMISSAIRES DES EMPLOIS MENTIONNÉS
AU RÈGLEMENT

L'Intendant, président perpétuel.
 De Sodilles, secrétaire perpétuel.
 De la Matherée, secrétaire adjoint.
 De la Serrée, maître des cérémonies perpétuel.
 Le maire, maître des cérémonies adjoint.
 D'Aigrepont, *idem*.
 De la Fond, *idem*.
 De Salles, *idem*.
 De Saint-Mesmin, chargé du soin de la salle et des préparatifs des concerts.
 De Royer, *idem*.
 Des Granges, *idem*.
 Le Tourneur, inspecteur perpétuel de la musique et de l'orchestre.
 De Montjournal, inspecteur adjoint.
 De la Chaise, *idem*.
 De Boussac, *idem*.
 Noël, *idem*.
 Cavalier, trésorier perpétuel¹.
 Perret du Coudray, commissaire de l'orchestre, et, en son absence, son fils le remplacera (17 février 1737).
 Cantat, nommé pour remplacer M. de la Matherée, secrétaire adjoint, mort depuis plusieurs mois (2 décembre 1751).
 De Salle, trésorier, à la place de M. Cavalier, trésorier depuis l'origine, et dont les affaires particulières ne lui permettent pas d'en continuer les fonctions (2 décembre 1751).
 Moret remplace comme trésorier M. de Salle (12 janvier 1758).
 Du Coudray, secrétaire perpétuel; Farjonel et Barruel, secrétaires adjoints; de Champfeu, maître des cérémonies perpétuel; et comme adjoints : le maire de la ville, de Veaulce, de Salbrune, Duvivier, Donjon, de Chaux, Coupy, Charbon, Morigny, de Crémille, trésorier, M. Moret ayant donné sa démission; inspecteurs de la musique : des Gouttes, le chevalier de Champfeu, des Pallières, de Montjournal, de Crémille,

¹ Procès-verbal du 10 juin 1736.

Les personnes dont les noms suivent furent successivement appelées à remplacer les premières, ou vinrent s'adjoindre à elles.

Rocheblanche; commissaires-décorateurs : de Saint-Mesmin fils et Moret (14 janvier 1761).

Thiériot, inspecteur de l'orchestre (14 janvier 1769).

Commissaires pour la police, faire les honneurs de la salle, et surtout y faire observer le silence lorsqu'on chante ou lorsqu'on exécute les symphonies : le marquis des Gouttes, le baron de Veauce, le comte de Douzon, de Salbrune père, Duvivier, de Gevaudan; commissaires chargés de faire faire les abonnements : des Chaux, de Jacquesso, Bardonnnet et Lomet; commissaires d'orchestre, pour arranger et distribuer les opéras et concerts, surveiller les répétitions et maintenir l'ordre parmi les musiciens : Thiéviot, Pissevin, Viot et Rouyer; trésorier, de Crémille, et secrétaire, Baruel (14 juillet 1776).

ARTISTES DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE MOULINS, AVEC L'INDICATION DE LEURS GAGES ANNUELS, ETC.

Juin 1736. — Pierre Yzo, violoniste, 300 livres.

Françoise Gautherot, 300 livres, 400 livres et 150 livres, en 1741.

Marotte, 200 livres, puis 300 livres.

L'abbé de Saint-Loup, 300 livres; octobre 1741, 150 livres; et 300 livres, en 1742.

Dauvergne père, violoniste, par concert, 4 livres.

Grassot, violon symphoniste, par concert, 2 livres; 3 livres, en 1742; 120 livres par an, en 1757, et 80 livres, en 1759 et 1761.

Grassot père et fils, 120 livres, en 1765, et 120 livres, en 1771.

Besson l'aîné, par concert, 2 livres et 30 sols.

Besson jeune, par concert, 30 sols.

Contancin, par concert, 30 sols et 2 livres.

L'abbé Devaux, par concert, 30 sols.

L'abbé Moignerot, par concert, 30 sols.

Salomon, chanteur, 60 livres et 80 livres, en 1742.

Leclair et sa femme, 600 livres, puis 800 livres.

Garnier, violoncelliste, 250 livres, puis 300 livres.

Janvier 1737. — L'abbé Guéry, haute-contre, 500 livres.

Juillet. — Beyse, haute-contre, 20 sols par jour.

Août. — Lefèvre, basse-taille, 400 livres.

Potu.

Jaubert l'aîné, violoniste, 300 livres, puis 360 livres.

Lalemand père et fils, violonistes, 83 liv. 8 s. pour le mois de juillet.

Mars 1738. — Maillard, violoniste.

- Septembre 1740. — Philippe Boire, basson, 400 livres.
 1742. — Parent, basse-taille, 33 livres par mois, et 400 livres, en 1742.
 Baillache et sa fille, 800 livres, au lieu de 1,200 livres, qui lui sont de nouveau données en 1742.
 Belly, violoniste.
 Villards.
 Gonards.
 Villemet ou Vuilmet, violoncelliste, 400 livres.
 L'abbé Lafargue, basse-taille, 150 livres.
 Martin, 30 sols par concert.
 Mai 1743. — David fils, premier violon, 600 livres.
 Juin. — Mademoiselle Germain.
 Décembre. — Vielliard dirige l'orchestre, 500 livres.
 Terrasse, haute-contre, 600 livres.
 Octobre 1744. — Cuvillier fils, basse-taille, 600 livres.
 Novembre. — Lagarde, basse-taille, et sa femme, 600 livres.
 Murayre, violoniste, et sa femme ou sa fille, 450 livres et 1,200 livres, en 1749.
 Janvier 1745. — Lemyre dirige l'orchestre, 600 livres.
 Juin 1746. — Chabou Vincent, basse-taille, 600 livres.
 Chipin de Laguitonnière, dirige l'orchestre.
 Octobre 1747. — Duplessy, premier violon, 252 livres.
 1752. — Mademoiselle Angrant.
 Mademoiselle Coupery, premier dessus, 70 livres; 140 livres, en 1752; 300 livres, en 1757 et 1759; 400 livres, en 1761; 430 livres, en 1765, et 500 livres, en 1771; 600 livres, en 1774.
 Grangeon, violoncelliste, 450 livres; 420 livres, en 1757 et 1759, et 450 livres, en 1761 et 1765.
 Murayre, chanteur, 850 livres.
 Leblanc, dirige l'orchestre, 600 livres.
 Touly ou Touby, premier violon, 600 livres; 500 livres, en 1757; 600 livres, en 1759 et 1761, et 500 livres, en 1765.
 1753. — Toury, précédemment engagé.
 L'abbé Mauriac, basse-taille des chœurs, prend, dans l'orchestre, la place de l'abbé de Saint-Loup, 200 livres, en 1757; 160 livres, en 1759 et 1761; 200 livres, en 1771 et 1774.
 1757. — Les époux Torlez ou Tortez, 1,300 livres; 1,080 livres, en 1757; 600 livres, en 1759, et 800 livres, en 1761.
 Duclerc, basse-taille récitante, 420 livres; 400 livres, en 1759 et 1761.
 Fontaine, symphoniste, 120 livres; 80 livres, en 1759 et 1761, et 100 livres, en 1765.

Desvoisins, 100 livres; 80 livres, en 1761; 100 livres, en 1765; 120 livres, en 1771.

Perret, violoniste, 80 livres; 40 livres, en 1761; 100 livres, en 1765; 120 livres, en 1771 et 1774.

Lochon père et fils, 66 livres chacun.

Boitin, 66 livres.

Mademoiselle Siaume, 60 livres.

Otto, 80 livres.

1758. — Gueudry, dit Bellemare, claveciniste, 240 livres; 300 livres, en 1761, et 240 livres, en 1774.

1759. — Charles Torler ou Torlez et Élisabeth-Françoise Ranelly, 900 livres pour les deux.

Sautereau, premier violon, dirige l'orchestre, 900 livres, avec sa fille.

Mademoiselle Duplessy, musicienne des chœurs, 80 livres; 100 livres, en 1761, et 60 livres, en 1771 et 1774.

Marius, flûte d'accompagnement et de symphonie, 200 livres.

Jean Jumlet, haute-contre, 400 livres.

Mars 1760. — Prévost, haute-contre, 100 livres pour trois mois.

1761. — Marais, 250 livres.

Avril 1763. — Jouve, haute-contre, dirige l'orchestre, 700 livres, de 1763 à 1765.

Septembre 1764. — Delvaux, basse-taille, à la place de Duclerc, 700 livres.

Octobre 1765. — Mademoiselle Morel, 430 livres; et 600 livres, en 1771.

Grassot père et fils, 120 livres.

Lochon, frère d'un vicaire de la paroisse Saint-Pierre des Ménétraux, 600 livres.

Novembre 1768. — Lépine fils, deuxième violon, 500 livres.

Décembre 1769. — Fangeux, basson, flûte ou hautbois, et Laplaine Depoilevé, basse-taille, tous les deux pensionnaires de la Collégiale, 100 livres chacun, et 150 livres, en 1771.

Septembre 1770. — L. Forbon, deuxième violon, 400 livres; même somme l'année suivante, comme premier violon, et 500 livres plus tard.

1771. — Valcoret, claveciniste, 250 livres.

Garnier, maître de musique de la Collégiale, violoncelliste (Grangeon étant mort), 4 livres par concert.

Candeille ou Caudeille, basse-taille, 900 livres, et 700 livres seulement en 1772.

Fargues, haute-contre, 700 livres.

Holaind, violoncelliste, 500 livres et 700 livres, en 1772.

La Rose, deuxième violon, 120 livres et 300 livres, en 1774.

Septembre 1772. — Peligrini, troisième violon, 200 livres.

Van Dersen, 300 livres.

Janvier 1773. — Mademoiselle Midon, 500 livres et 550 livres, en 1774.

Septembre 1774. — Bozé, pour jouer de la basse, 600 livres.

Lechantre, premier violon, 600 livres.

Duclerc, pour jouer de la basse, 150 livres.

Rousé, violoniste, 120 livres.

Décembre 1775. — André Colbac, basson, flûte et violon, 120 livres.

Fabre fils, alto, 200 livres.

Octobre 1776. — Guibert remplace, comme premier violon, Lechantre, 600 livres.

OPÉRAS¹, MOTETS, ETC., EXÉCUTÉS A L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE MOULINS.

Ballets, divertissements et comédies pour lesquels Lully a écrit la musique.

L'Amour malade, comédie, 1657.

Alcidione, ballet, 1658.

La Raillerie, ballet, 1659.

Entr'actes d'*Œdipe*, tragédie de Corneille, 1659.

Airs des ballets du *Xerxès*, de Cavalli, 1660.

L'Impatience, ballet, 1661.

Les Saisons, ballet, 1661.

Hercule amoureux, ballet, 1662.

Les Sept Planètes, ballet.

Les Noces de village, ou *la Mascarade de Vincennes*, divertissement, 1662.

Les Arts, ballet, 1663.

Cariselli, ballet représenté à Fontainebleau.

Les Amours déguisés, ballet, 1664.

Airs de danse de *Psyché*, tragédie-ballet.

Le Mariage forcé, comédie de Molière, 1664.

¹ Nous croyons devoir donner la nomenclature des œuvres de Lully, d'après la nouvelle *Biographie générale* publiée par MM. Didot frères, à cause du don de la princesse de Conti. Ces productions formaient naturellement le fond du répertoire, et, comme les autres opéras, elles ne devaient être exécutées qu'en partie et arrangées pour l'orchestre.

- La Princesse d'Élide*, comédie-ballet de Molière, 1664.
La Naissance de Vénus, divertissement, 1665.
Les Gardes, ballet, 1665.
Créqui, ballet, 1666.
Les Muses, ballet, 1667.
La Fête de Versailles, divertissement, avec Molière, 1668.
Flore, ballet, 1669.
L'Amour médecin, comédie de Molière, 1669.
Monsieur de Pourceaugnac, comédie de Molière, 1669.
Le Ballet de Chambord ou le Bourgeois gentilhomme, comédie de Molière, 1670.
Le Ballet des Nations, suite du *Bourgeois gentilhomme*.
Les Jeux Pythiens, ballet, 1670.

Opéras :

- Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale en trois actes, avec prologue, paroles de différents auteurs, 1672.
Cadmus et Hermione, tragédie lyrique en cinq actes, de Quinault, 1673.
Alceste, *idem* *idem* 1674.
Thésée, *idem* *idem* 1675.
Le Carnaval, mascarade en neuf entrées, de différents auteurs, 1675.
Atys, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Quinault, 1677.
Isis, *idem* *idem* 1677.
Psyché, *idem* paroles de Thomas Corneille, 1678.
Bellerophon, *idem* *idem* 1679.
Proserpine, *idem* paroles de Quinault, 1680.
Le Triomphe de l'Amour, ballet en vingt entrées, de Quinault, 1681.
Persée, tragédie lyrique en cinq actes, de Quinault, 1682.
Phaéton, *idem* *idem* 1683.
Amadis, *idem* *idem* 1684.
Roland, *idem* *idem* 1685.
L'Idylle de la Paix et l'Églogue de Versailles, divertissements, paroles de Racine, 1685.
Le Temple de la paix, ballet en six entrées, paroles de Quinault, 1685.
Armide, tragédie lyrique, paroles de Quinault, 1686.
Acis et Galathée, pastorale héroïque en trois actes, paroles de Campistron, 1687.
Achille et Polixène, tragédie lyrique du même poète. Cette partition fut terminée par Colasse, son élève, et l'on représenta la pièce au mois de novembre 1687.

Musique d'église, entre autres :

Un *Exaudiat*, un psaume *Plaudite gentes*, un *Veni Creator*, un *Jubilate*, un *Miserere*, un *De profundis*, un *Libera*, un *Te Deum*, et une messe à quatre voix sans accompagnement.

Musique instrumentale :

Lully a écrit une grande quantité de symphonies, de trios et d'airs de violon, de morceaux de circonstance, de divertissements et de danses, des airs de hautbois et de fifre pour les régiments, des fanfares et sonneries de trompettes, des batteries de tambour, etc.

Nous indiquons, à la suite, les opéras de quelques autres compositeurs cités dans les procès-verbaux de notre Académie de musique, ainsi que sept morceaux de genres différents.

Concert tiré de l'opéra d'*Issé*, pastorale héroïque de M. de la Motte, représentée devant Sa Majesté, à Trianon, le 17 décembre 1697, par l'Académie royale de musique. Louis XIV fut si satisfait d'*Issé*, dit la Biographie de Didot frères, qu'il fit donner à l'auteur une gratification de deux cents louis et déclara que Destouches était le seul qui ne lui eût point fait regretter Lully.

Scanderbeg, opéra de de la Motte, musique par Rebel et Francœur, appelés, dit Castille-Blaze, les Petits violons. Cet opéra « avait été reçu de la manière la plus flatteuse en 1735 ; les costumes et les décors de cette pièce firent beaucoup de bruit dans le monde qui fréquentait les théâtres ». La copie de *Scanderbeg* coûta 35 liv. 5 s.

La copie de la *Grotte de Marseille* revint à 15 livres.

Les Éléments, ballet dansé par le Roi, dans son palais des Tuileries, le 22 décembre 1721, représenté par l'Académie royale de musique, le 29 mai 1725, par Destouches (en société avec Lalande, dit la Biographie de Didot frères) ; paroles de M. Roy, chevalier de l'ordre de Saint-Michel. On dépensa 18 liv. 10 s. pour trente-sept feuilles de copie.

L'Europe galante, de l'abbé Campra, maître de musique de la chapelle du Roi ; paroles de la Motte. Ballet, à cinq entrées, représenté en 1697.

Hésione, de Campra, 1700.

Tancrède, opéra de Campra, 1702.

Concert tiré des *Amours des dieux*, du compositeur Mouret, 1727.

Radegonde (*les Amours de Radegonde* ?) de Mouret, ballet grotesque, 1742.

Les Indes galantes, opéra-ballet de Fuzelier, musique de Rameau, 1735.

Les Talents lyriques ou les Fêtes d'Hébé, opéra-ballet, de Mondorge, musique de Rameau, 1739.

Opéra-tragédie d'*Alcyone*, par Marais, 1706. Les auteurs du temps citent surtout comme un morceau du plus grand effet, *la Tempête d'Alcyone*.

Jephté, tragédie tirée de l'Écriture sainte par l'abbé Pellegrin, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le 28 février 1732, mise en musique par Michel Pignolet de Montéclair. Cette pièce, souvent réimprimée, fut interdite par l'archevêque de Paris. Nous lisons dans la Biographie des frères Didot ces deux vers de Rémi, adressés à l'abbé :

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dînait de l'autel et soupait du théâtre.

La copie du *Dixit*, de M. Delacaude, 33 feuilles, s'éleva à 16 liv. 10 s.

Les 32 feuilles du motet *Venite exaltemus* montèrent à 16 livres.

L'*O filii* coûta 16 livres; l'*Usqueque*, 14 livres.

Enfin, nous ne pouvons plus citer que le *Te Deum*, de M. Delalande, et ses motets : *Confitemini* et *Dominus regnavit*.

XXVI

ACADÉMIE DE PEINTURE DE MARSEILLE

SES RELATIONS AVEC L'ACADÉMIE DE ROME

A quel propos et dans quel but l'Académie de Rome fut-elle fondée ? l'exorde qui suit va nous le dire :

La corporation des peintres et sculpteurs de Paris, en vertu de ses privilèges, paralysait l'essor de l'art. La conférence des artistes de Paris, n'appartenant pas à cette corporation, et dont Lebrun était le chef, avait présenté le 20 janvier 1648, au conseil de régence, une requête tendant à ce « que les arts de peinture et sculpture fussent soustraits à la domination de la jurande et réunis en une société libre, sous le nom d'Académie, dont la forme et l'administration seraient déterminées et autorisées par Sa Majesté ».

Le Conseil avait fait droit à cette requête le même jour.

Les statuts composés de 13 articles, après avoir été approuvés par le chancelier Séguier, étaient confirmés par lettres patentes du Roi au commencement de février 1648, et enregistrés le 9 mars suivant. Tel fut le début de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, dont la création ouvrait la porte à la liberté des Arts.

Cette Académie naissante eut des commencements pénibles; il fallut l'intervention toute-puissante de Colbert pour qu'elle reçut le complément de son organisation et qu'elle fût constituée définitivement en 1668.

Cette compagnie vécut dès lors sur les bases tracées par ce grand ministre, pendant une durée de près de cent trente années, prenant fin en 1793, et sans autre modification particulière que l'adjonction de l'Académie royale d'architecture, affirmée par lettres patentes du Roi de 1671, qui ne forma plus dès lors qu'un corps avec elle.

Louis XIV, jaloux de l'emporter sur les nations étrangères, en gloires de toutes sortes, s'attachait à rehausser son prestige par toutes les splendeurs de l'art qu'il faisait rayonner dans la capitale, à la Cour, dans les maisons royales, entraînant dans cette voie les grands et les opulents de la province, aussi bien que les principales villes du royaume.

Aussi Colbert, en donnant l'essor à l'Académie de peinture de Paris, en vue d'accroître le nombre des artistes, pour favoriser ce mouvement de l'art auquel il attachait un si grand prix, voulut lui donner son complément en créant celle de Rome.

La Ville éternelle, depuis le quinzième siècle, était en possession d'une sorte de royauté artistique qu'aucune autre cité au monde ne pouvait lui disputer, car l'art antique et l'art moderne, côte à côte, y étalaient leurs plus beaux chefs-d'œuvre.

Dans son voyage à Rome, Colbert avait été frappé des difficultés de toutes sortes qui entravaient les artistes venant depuis des siècles, de tous les points de l'Europe, pour y étudier ses merveilleux modèles. Ils vivaient isolés, ou par petits groupes, sans aucune protection, exposés au mauvais vouloir et aux insultes des habitants du pays. Le Poussin avait souffert de ces inconvénients, et il en avait fait part à Colbert lui-même; Richelieu et Mazarin avaient déjà pensionné à Rome des artistes français et étrangers; mais

dans les commandes qui leur étaient adressées, il n'y avait rien qui ressemblât à une école.

Depuis qu'il était surintendant, Colbert ne cessait de songer à un établissement de cette nature ; on le voit, dès le 10 septembre 1664, confirmer le jugement de l'Académie de peinture au sujet de la distribution des prix aux élèves, dont l'exposition des œuvres ont toujours eu lieu au Louvre, dans la galerie d'Apollon, jusqu'en 1793¹.

Deux peintres, Meunier et Corneille, plus un sculpteur, nommé Roger, recevaient du surintendant promesse d'une pension du Roi pour aller se perfectionner à Rome, quand l'Académie le jugerait à propos. En effet, aussitôt que la compagnie eut constaté les progrès de ces lauréats, Colbert fit ordonnancer l'argent nécessaire à leur voyage et à leur séjour, *en attendant*, est-il dit, *qu'il y ait à Rome, une Académie française établie.*

Colbert avait eu la pensée de mettre le Poussin à la tête de cet établissement ; une minute de lettre préparée par Charles Perrault le prouve surabondamment² ; mais le Poussin, en raison de son âge et de son amour de l'indépendance, ne voulut point se prêter aux vues qu'on avait sur lui, et Charles Érard, son ami, qui connaissait parfaitement Rome, en fut nommé le directeur.

Érard partit donc de Paris le 12 mars 1666, en compagnie de douze élèves pensionnaires, peintres et sculpteurs, les uns ayant remporté le grand prix de l'Académie, les autres désignés par le Roi. La pension se montait à 300 livres par an, plus 300 livres pour les frais de voyage.

L'Académie occupa tout d'abord le palais Capranica, puis, en 1725, elle fut transférée au palais Mancini, rue de Nevers, dans le Corso, palais qu'elle n'abandonna qu'en 1803 ; l'Académie prenait possession de la magnifique villa Médicis sur le Pincio.

Érard, vieilli à son poste et malade, était remplacé par Coypel le 9 octobre 1672, mais, rétabli, il reprit ses fonctions en 1675, pour ne les abandonner qu'à sa mort en 1685³.

¹ *Description du Louvre*, par le comte DE CLARAC, p. 657.

² *Mémoires de Perrault*, p. 41 à 45.

³ *Villa Medici, à Rome*, par Victor BALTARD, architecte et pensionnaire de l'Académie. Paris, 1847, grand in-8° avec planches. On y trouve la liste des pensionnaires et des directeurs de l'Académie de Rome.

Nous ne pousserons pas plus loin notre historique : l'Académie de Rome a eu son premier historien en 1763, nous avons nommé Algaroti, dont l'ouvrage a été traduit en français par Pingeron en 1769 (in-12, à Paris).

Nous avons déjà vu combien l'Académie de peinture de Marseille se faisait gloire d'entretenir des relations avec l'Académie royale, et de lui être affiliée; en cet état elle ne pouvait négliger celle de Rome qui n'était à ses yeux que le couronnement de celle de Paris. D'un autre côté n'envoyait-elle pas elle-même dans cette ville des élèves libres, sortant de chez elle, dans le but de les voir s'y perfectionner? Or, ils trouvaient là des protecteurs naturels, des amis et des confrères : le sculpteur d'Antoine, le paysagiste Constantin, le peintre de marine Henry, le peintre d'histoire Chay, sont de ce nombre; nous ne parlons pas de ses élèves ayant remporté le grand prix, tels que Bounieu, Julien, Foucou, Poncet, de Joux, Corneille, etc., etc., qu'elle saluait glorieuse à leur passage comme pensionnaires du Roi; l'Académie de Marseille avait tout intérêt à se maintenir en bons termes avec les directeurs de l'école de Rome : aussi ne manquait-elle jamais de leur présenter ses hommages et ses vœux à chaque renouvellement d'année.



NATOIRE

DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE ROME.

Natoire (Charles), né à Nîmes en 1700, mort à Rome, en 1775 selon Delandine, et en 1777 selon le *Dictionnaire de la conversation*, était en quelque sorte un compatriote pour les officiers de Marseille qui n'oubliaient pas que Nîmes, avant d'être romaine, puis française, n'avait pris son rang dans l'histoire qu'après avoir été fondée par une colonie massalienne.

Natoire était élève de Lemoine, il fut le maître de Vien. Ses tableaux les plus estimés sont un *Saint Sébastien*, les peintures du premier étage des appartements du château de Versailles, de la Chapelle des Enfants trouvés, de l'hôtel de Soubise et du cabinet des médailles de la Bibliothèque.

L'église des Augustins de Marseille possède une composition de

sa main : aucun de ses biographes, que nous sachions, ne la mentionne ; elle représente le *Martyre de saint Ferréol* ; cette toile mesure environ 5 à 6 mètres de long sur 3 mètres de hauteur ; elle occupe le fond du chœur de cette église, à laquelle le peintre ne la destinait pas ; car le fond circulaire de ce chœur ne se prêtant pas à son développement rationnel, on a été forcé, pour qu'elle en suivit la courbe, de diviser le cadre en trois compartiments, comme un triptyque sans charnières, dont les volets ne seraient point entièrement ouverts, mais où la composition se suit sans solution de continuité.

Cette toile avait été peinte pour l'église Saint-Ferréol, démolie pendant la première révolution. On ne saurait porter sur elle un jugement motivé ; l'impression qu'elle produit au premier aspect ne lui est pas favorable, les contours sont un peu mous, le modelé et la couleur sont éteints sous un vernis gras et enfumé ; on sent cependant qu'on a devant soi une œuvre de maître, et qu'elle mérite d'être restaurée et surtout mieux placée.

Natoire avait-il peint ce tableau à Marseille ? L'avait-il envoyé de Rome ? C'est ce que nous ne saurions préciser. Quoi qu'il en soit, aux termes de sa correspondance avec l'Académie de Marseille, on comprend qu'il y avait plus qu'une simple politesse dans les lettres échangées, il est plus que probable que Natoire et les professeurs de Marseille s'étaient vus de près ; ces derniers éprouaient pour lui une sincère amitié mêlée d'une respectueuse admiration pour son talent et sa personne, sentiments auxquels Natoire répondait par une non moins vive sympathie.

Le plus grand nombre des lettres de Natoire a été distrait de la collection, car il n'était pas homme à laisser celles qu'on lui écrivait sans réponse. Or il ressort que l'Académie lui écrivait à chaque renouvellement d'année depuis 1756, époque où ses statuts avaient été soumis à l'Académie royale et approuvés par elle ; mais ses papiers appartenant à la période de 1752 à 1769 ayant été perdus, on ne retrouve des preuves authentiques de ce fait que dans les minutes des lettres que lui adressait le secrétaire perpétuel au nom de la Compagnie.

Ainsi, le 25 décembre 1761, Moulinneuf lui envoie les vœux et es souhaits les plus chaleureux des professeurs.

Le 24 décembre 1762, il lui envoie de nouveau la lettre suivante :

« *A Monsieur Natoire, directeur de l'Académie de France à Rome.*

« MONSIEUR,

« C'est en renouvelant chaque année les vœux que nous faisons pour la conservation de vos jours, que nous voudrions les perpétuer en votre faveur, pour que vous puissiez jouir des plaisirs qui flattent un cœur délicat, une âme noble, un génie recommandable, voyant en vous toutes ces qualités. Permettez-nous de vous demander la continuation de cette estime et de cette amitié dont vous avez bien voulu nous combler jusqu'à ce jour; elles sont d'un prix inestimable pour notre Académie, et nos efforts tendront sans cesse à les mériter, en restant toujours avec un profond respect, Monsieur,

« Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs.

« MOULINNEUF,
« Secrétaire perpétuel. »

Les lettres que le secrétaire écrit ainsi à chaque fin d'année au directeur de l'école de Rome n'offrent que de légères variantes avec la précédente, elles ne présentent qu'un faible intérêt; on nous permettra de les laisser dans l'ombre.

La collection ne contient que trois autographes de Natoire, lesquels en raison de leur laconisme n'ont tenté personne, ce qui explique leur conservation; ce sont de simples remerciements pour les souhaits que lui adressent les officiers de Marseille; l'un est daté de 1765, l'autre de 1769, le troisième de 1771; nous ne transcrivons que le suivant, il suffira pour donner une idée de son style et de son orthographe, qui, sur ce dernier point, l'emporte légèrement sur celle de Vien et de Lagrenée, ses successeurs.

« *A MM. de l'Académie de peinture à Marseille.*

« Rome, le 25 janvier 1769.

« Je suis infiniment flatté, Messieurs, des vœux que votre Académie fait pour moy a cette nouvelle année. Soyez, je vous prie, très-persuadés de toute ma reconnaissance et des sentimens d'estime et de vénération dont je suis pénétré de plus en plus, heureux de trouver des occasions favorables à vous donner des preuves de mon sincère et respectueux attachement avec lequel j'ay l'honneur d'être, Messieurs,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« NATAIRE. »

Natoire, en cédant la direction de l'École de Rome en 1775 à son ancien élève Vien, n'avait point cessé de résider dans cette ville à laquelle il était rivé par l'habitude, et l'Académie de Marseille, bien qu'il eût abandonné ses fonctions de directeur, n'en continuait pas moins de lui présenter « ses hommages et ses vœux les plus sincères pour sa santé et la satisfaction de ses désirs » (le 27 décembre 1776), ce qui prouve, malgré l'affirmation de Delandine, qui le fait mourir en 1775, que Natoire était vivant à cette époque.

Cette lettre portait cette simple suscription :

A Monsieur Natoire, à Rome.

« C'est, disait en terminant le secrétaire, une des plus douces satisfactions pour la compagnie de vous témoigner son estime et sa reconnaissance; puissiez-vous recevoir ses souhaits avec autant de sensibilité qu'elle éprouve de plaisir à vous les adresser, et à vous donner des marques du profond respect avec lequel tous ses professeurs se font un devoir d'être, Monsieur,

« Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs.

« MOULINNEUF,

• Secrétaire perpétuel. »

Le même jour, le secrétaire écrivait également au nouveau directeur de l'École de Rome.

Robert Dumesnil, dans son troisième volume du *Peintre graveur français*, page 316, consacre une notice intéressante à Natoire, et il décrit son œuvre comme graveur à l'eau-forte.

Le *Mercur de France* de novembre 1730 parle également de ses débuts, dans un article où il est question des Parrocel, sur lesquels très-peu de biographes sont d'accord; il y a donc intérêt à reproduire cet article *in extenso* :

« On a reçu depuis peu à l'Académie royale de peinture et sculpture les sieurs Parrocel et C. Natoire, deux excellents sujets; le premier est neveu de Joseph Parrocel, peintre célèbre de la même Académie, qui a fait quantité d'ouvrages très-estimés dans le goût de Bourguignon, fameux peintre, et fils de Louis Parrocel, très-bon peintre, frère aîné de Joseph, qui s'établit à Avignon, et petit-fils de Barthélemy Parrocel, natif de Montbrisson (en Forest) d'une très-

honorabile famille, qui, le premier de son nom, professa la peinture, et vint s'établir à Brignoles en Provence; le nouvel académicien est cousin germain du sieur Charles Parrocel, fils de Joseph, qui peint des batailles dans le goût de son père, peintre du Roy et de l'Académie royale, connu par beaucoup de bons ouvrages, mais particulièrement par un fameux tableau représentant l'audience que Mehemet effendi, ambassadeur du Grand Seigneur, obtenait du Roy, au palais des Tuileries, en 1721.

« Le sieur Pierre Parrocel avait un frère aîné nommé Jacques-Ignace, mort dans les pays étrangers, dont les tableaux de batailles sont fort connus en Italie, lequel a laissé un fils nommé Étienne qui est fort bon peintre à Rome; celui-ci est neveu et élève du nouvel académicien à qui l'Académie a fait le même honneur qu'elle fit, il y a quelques années, au seigneur Ricci et à la signora Rosalba, en le laissant le maître de choisir le sujet du tableau qu'il dut faire pour l'Académie. Il est depuis longtemps établi à Avignon, où il jouit de la réputation qu'il s'y est acquise, après avoir fait divers voyages en Italie¹. »

« Le sieur Natoire est un jeune homme qui a beaucoup de talent, qui donne de grandes espérances et qui dès à présent produit des ouvrages qui le font estimer. Il a fait un assez bon séjour à Rome et a eu la gloire d'y remporter, il y a trois ans, le prix de peinture, au jugement de l'Académie de Saint-Luc; il est élève de M. Lemoine, un des meilleurs peintres de l'Académie. »

¹ M. Frédéric VILLOT, dans sa *Notice des peintures françaises du Musée du Louvre* (1859), conteste l'existence d'Étienne Parrocel, sans parler de quelques autres erreurs de dates qu'il commet sur plusieurs membres de cette famille d'artistes, ce qui est excusable, car on se perd facilement dans la généalogie des quinze peintres qu'elle a donnés à la France.

Or, la note du *Mercur de France* (1730) donne la liste exacte des plus célèbres à cette époque, mais sur cette ligne on doit ajouter, comme s'étant produits après eux, Joseph-François Parrocel, membre de l'Académie royale de Paris, connu par les grandes fresques qu'il exécuta dans l'église des Bénédictins à Saint-Quentin (90 pieds de circonférence sur 22 pieds de haut), etc., par huit batailles appartenant au Musée de Versailles, et de plus, Pierre-Ignace Parrocel, peintre du Roi, auteur des estampes du *Triomphe de Mardochée*, d'après de Troy, et du *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*, d'après Subleyras, qui s'illustra plus particulièrement comme graveur. Voir, pour plus de détails sur ces artistes, *Monograp des Parrocel*, Marseille, 1861, et *Annales de la peinture*, Albessard édit Paris, 1762, p. 233 et suiv., et le *Peintre graveur français du XVIII^e siècle*, 1 Prosper DE BAUDICOUR, 2^e vol.

*
* *

VIEN

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DE ROME.

Vien, Joseph-Marie, né à Montpellier, le 18 juin 1716, mort à Paris, le 27 mars 1807; reçut les honneurs du Panthéon; il avait été appelé au Sénat, en 1799, par Bonaparte, qui le nomma aussitôt comte de l'Empire, et commandeur dans l'ordre de la Légion d'honneur.

Venu à Paris en 1740, entré dans l'atelier de Natoire, il obtint le grand prix de l'Académie en 1745; son tableau représentait la *Peste sous le roi David*; la composition en fut jugée excellente, et le faire agréable. Rendu en 1746 à l'École de Rome, sans parler de ses études comme copies, il y exécuta neuf tableaux d'église : trois de chevalet, et son *Ermite endormi*, aujourd'hui au Louvre.

Les tableaux d'église dont nous avons parlé représentaient : 1° l'*Histoire de sainte Marthe*. Ils lui avaient été commandés par le prieur de la cathédrale de Tarascon, placée sous le patronage de cette sainte, église très-riche en tableaux de nos maîtres provençaux, et 2° le *Paralytique à la piscine*, et le *Centenier aux pieds du Christ*, tableaux en longueur, qui, en compagnie de celui de Natoire et d'un autre d'Étienne Parrocel, peint à Rome en 1734, ornaient de leur côté l'église de Saint-Ferréol à Marseille dont nous avons déjà signalé la destruction¹.

Vien, de retour à Paris en 1750, compléta la suite de tableaux de l'histoire de la sainte précitée en peignant l'*Embarquement de sainte Marthe*, qui lui valut son agrégation à l'Académie royale, où il fut définitivement reçu sur son *Dédale et Icare* qu'il présenta pour son morceau de réception.

On a considéré Vien comme le restaurateur de l'art que son disciple David devait, selon les idées d'alors, amener à son apogée; ce laborieux artiste, qui n'a pas composé moins de 180 toiles, avait à ses débuts sacrifié au goût du jour. Madame de Pompadour l'employait concurremment avec Boucher pour les dessins des pierres

¹ *L'Art dans le Midi : Marseille et ses édifices*, 1^{er} vol., p. 171.

gravées par Guay, témoin les deux tableaux de la *Marchande d'amours* et de *l'Amour qui s'envole*, que l'on voit au château de Fontainebleau, contrastant singulièrement avec son *Saint Denis prêchant dans les Gaules*, composé en 1754, et qui orne l'église Saint-Roch à Paris.

Vien, nommé en 1775 pour remplacer Natoire, dont il était l'élève, le suppléait dans ses fonctions dès 1774. Voici la première lettre que lui adresse l'Académie de peinture en sa qualité de directeur... sa correspondance de l'année 1775 ayant été perdue.

« *A Monsieur Vien, directeur de l'Académie de France à Rome.*

• 27 décembre 1776.

« MONSIEUR,

« Il nous est doux de profiter du renouvellement de l'année pour vous présenter nos vœux les plus parfaits qu'on puisse adresser au ciel pour la conservation de vos jours et la satisfaction de vos désirs; entraînés par notre zèle et par nos sentiments, il nous est glorieux de nous en acquitter.

« Puissiez-vous, bien au delà du siècle actuel, jouir de tous les avantages si légitimement dus à votre célébrité conquise par la progression des arts, et l'éclat que vous donnez à votre académie, votre attention à faire quelque cas de la correspondance de notre académie ne fait qu'animer notre zèle, et à mettre nos efforts à marcher dans la carrière des grands maîtres, de mériter vos suffrages, et d'être avec un profond respect, Monsieur,

« Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs.

« MOULINNEUF,

• au nom des professeurs de l'Académie. •

Cette lettre fait supposer que l'Académie avait dû déjà féliciter Vien de sa nomination, et qu'il avait répondu gracieusement à ces messieurs de Marseille; mais cette réponse n'est pas conservée dans la collection aussi bien que ses autres lettres, à l'exception de trois autographes échappés à cette dispersion: le premier, sans date, écrit probablement de Paris, invitant Dandré Bardon à se trouver le jeudi 4 juin pour procéder à l'examen d'un projet de statuts pour l'Académie de Marseille; le second, daté de Rome, 13 janvier 1779 remerciant en quelques mots l'Académie pour ses vœux de bonn

année ; et le troisième, le plus intéressant, car il fixe la date où le célèbre paysagiste aixois, Constantin, se rendit à Rome afin de s'y perfectionner après avoir remporté les premiers prix à l'École de Marseille, ou naturellement les professeurs, par la plume de leur secrétaire, l'avaient chaudement recommandé ; voici cette lettre :

« Rome, ce 19 novembre 1777.

« MESSIEURS,

« Votre recommandation sera toujours pour moi un motif très-puissant en faveur de la personne que vous protégerez. Le sieur Constantin doit être bien assuré, ainsi que vous, Messieurs, de toute ma bonne volonté à faire pour lui tout ce qui dépendra de moi pour son avancement ; fournissez moi des occasions où je puisse vous prouver mon attachement et les respectueux sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« VIEN. »

Moulinneuf, en 1777, a présenté au nom de la Compagnie ses vœux non moins chaleureux qu'en 1776 au directeur de l'École de Rome, et en 1778 il lui adressa de nouveau la lettre suivante :

« *A Monsieur Vien, directeur de l'Académie de France à Rome.*

« 28 décembre 1778.

« MONSIEUR,

« Veuillez agréer en ce renouvellement d'année les vœux et les souhaits que nous formons pour la conservation de vos jours si précieux aux beaux-arts. En nous faisant un devoir de vous les présenter, nous nous flattons que vous ne doutez pas de leur sincérité, ils sont puisés dans nos cœurs, il nous est satisfaisant de nous en acquitter envers un des plus célèbres maîtres de la première de toutes les académies, et de lui témoigner le profond respect avec lequel nous avons l'honneur d'être, Monsieur,

« Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs. »

A dater de 1779, l'Académie est absorbée par les négociations ayant trait à l'obtention de ses lettres patentes, en 1780. L'affaire Chay, qui doit la troubler si profondément, vient augmenter son agitation, et le secrétaire, épuisé par l'énorme correspondance qu'il est obligé de soutenir, n'a plus le loisir et le temps de conserver les

minutes des lettres de bonne année qu'il adresse annuellement aux correspondants de l'Académie. Rompu à cet exercice, il les écrit d'un seul jet ; ainsi nous ne trouvons plus de traces de sa main ayant trait aux lettres qu'il ne cesse d'adresser aux directeurs de l'Académie de Rome.

*
* *

LAGRENÉE

DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE

Lagrenée L. J. F., né à Paris en 1724, mort à Rome en 1805, surnommé l'Albane français en raison de son coloris et de la grâce de ses figures, avait succédé à Vien dans la direction de l'École en 1781.

Le musée de Marseille possède son tableau *l'Amour enchaîné par les Grâces*, qui justifie quelque peu le surnom qu'on lui avait attribué, mais qui procède de l'École de Boucher, en restant plus vrai de couleur ; cette toile, donnée par M. de Jouques fils, faisait partie de la collection du marquis d'Arbaud de Jouques, son père, ancien préfet de Marseille, ville où ce peintre avait des relations.

Le secrétaire, nous en avons la certitude, ne négligeait pas ce nouveau directeur ; hélas ! nous ne possédons qu'une seule preuve de sa correspondance et des sentiments de Lagrenée à l'égard des officiers de Marseille, et nous la publions ci-dessous :

« A Rome, le 7 avril 1784.

« MESSIEURS,

« J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire qui m'a été présenté par Monsieur Harmitte¹, amateur de votre académie, son amabilité et son goût pour les arts sont pour moi de puissants motifs pour le fêter autant qu'il sera en mon pouvoir, et recommandés par vous, Messieurs, vous devez être persuadés du vif intérêt que je prendrai toujours pour tout ce qui peut et pourra à l'avenir vous être agréable, et me fournir l'occasion de vous témoigner en confrère l'attachement que j'ai toujours eu pour votre académie qui a souvent fourni la notre d'habil

¹ Voir, pour cet artiste, *l'Art dans le Midi : Marseille et ses édifices*, 4^e vol p. 322.

gens, et pour laquelle je seré toujours avec un très-profond respect,
Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« LAGRENÉE. »

E. PARROCEL,

Membre de l'Académie des sciences,
lettres et arts de Marseille.

XXVII

LASNE (JEAN-ÉTIENNE)

MAITRE GRAVEUR EN TAILLE-DOUCE

ILLUMINEUR DE LA VILLE DE BORDEAUX

AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Le nom de Lasne est bien connu dans l'histoire des graveurs français, car tous les fervents amis des *Annales de l'Art* n'ignorent point qu'un des émules et condisciples de Claude Mellan fut Michel Lasne, originaire de Caen, graveur en titre de Louis XIII, et sur qui l'abbé de Marolles, Florent-Lecomte, le Père Martin, M. de la Brethonnière, Daniel Huet, le fameux évêque d'Avranches, Pierre Mariette, l'illustre amateur d'estampes, M. de Chennevières, de l'Institut, et, finalement, MM. Thomas Arnauld et Georges Duplessis, ont publié des notules et notices biographiques; celle de ces derniers biographes, éditée à Caen, en 1856, et tirée à cent exemplaires, est devenue fort rare de nos jours; elle résume toutes les précédentes. MM. Arnauld et Duplessis, en rappelant que M. de la Brethonnière, dans sa correspondance avec le Père Martin, avançait que Michel Lasne était né dans la paroisse Saint-Pierre de Caen, et que son père était orfèvre ¹, ajoutent en note :

¹ M. H. Jouin a bien voulu me communiquer une lettre de M. Pierre Carel, de Caen, qui justifie, en grande partie, les faits contenus dans la notice de MM. Arnauld et Duplessis; mais on y trouve l'indication d'un document qui n'a jamais

« L'homonymie pourrait faire regarder comme le père de notre artiste, un certain Jean Estienne Lasne, graveur assez médiocre, sur lequel on manque de renseignements et qui paraît un peu antérieur à Michel. » C'est au sujet de ce graveur médiocre (je l'accorde volontiers), sur qui l'on manquait de renseignements, que je viens apporter un peu de lumière et quelques faits nouveaux, non dépourvus d'intérêt, je l'espère. Mais, avant tout, je tiens à déclarer à qui je dois l'inspiration de cette petite étude et la connaissance des documents qu'elle contient, car Dieu me garde d'imiter ces gens qui se parent du bien des autres, ou ne savent pas boire dans leur verre. Je nommerai d'abord M. Lecauchois-Féraud, intendant général inspecteur, mort si tragiquement en se rendant à Rome, dans la nuit du 6 au 7 mai 1869, lors du naufrage du bateau à vapeur l'*Abbatucci*, abordé par un brick norvégien. M. Lecauchois-Féraud, beau-frère de l'immortel Victor Hugo, était un iconophile des plus érudits. « Pendant un long séjour dans la Gironde, où il était alors en qualité d'intendant de la 14^e division militaire, M. Lecauchois-Féraud avait particulièrement étudié les artistes bordelais », a écrit M. Jules Delpit, « et, depuis, il a toujours consacré les loisirs que lui laissaient ses fonctions publiques, soit à écrire la biographie de nos artistes, soit à augmenter une collection de gravures relatives à l'histoire des Arts à Bordeaux. » On ne sera donc point surpris d'apprendre que c'est M. Lecauchois-Féraud qui, le premier, me signala, dans un *Traité de dévotion et miracle de Notre-Dame, en l'église Saint-André de Bordeaux*, une vignette de Lasne, *probablement*, me disait-il, de *Jean Étienne Lasne, l'auteur des portraits de de Gourgues et de Primerose*, et non pas de Michel Lasne.

Depuis la réception, déjà bien lointaine de cet avis, j'ai recueilli quelques autres renseignements sur le graveur bordelais, mais si brefs, si sommaires, que je m'étais borné à les consigner dans mon recueil manuscrit de notes pour servir à la rédaction d'un *Dictionnaire des artistes de l'ancienne province de Guyenne*, lorsque, l'année dernière, un travailleur des plus actifs, M. Ar-

été publié et qui mentionne, par deux fois, le nom du père de Michel Lasne; ce sont les *Statuts et ordonnances es-règlements du mestier et art d'orfèvrerie en la ville et faubours de Caen... etc.*, approuvés par lettres patentes du Roi en 1594

naud Communay¹, me signalait l'inventaire dressé le 1^{er} novembre 1622, « à la requête de Peyronne Compnes, femme de Jean-Étienne Lassus (*sic*), graveur en tailhe-douce et illumineur de ceste ville de Bourdeaux ». Malgré l'erreur de lecture du mot principal de cette bienveillante communication, je n'hésitai pas à penser qu'il s'agissait de Lasne, et que le précieux inventaire se rapportait bien à l'artiste qui m'avait été signalé par M. Lecauchois-Féraud; un nouvel examen du document confirma toutes mes prévisions.

Dès ce moment, je me suis mis plus activement à la recherche des faits relatifs à l'existence du graveur, comme à la découverte de ses travaux. Grâce encore à l'obligeance de M. Roborel de Climens, des archives départementales de la Gironde, qui m'a communiqué divers extraits de contrats et d'actes d'état civil, je puis, non rédiger une biographie d'Étienne Lasne, mais établir les phases principales de sa vie et donner une esquisse de son caractère d'homme et d'artiste.

En commençant cette étude, j'ai rappelé que les divers biographes de Michel Lasne le faisaient fils d'un orfèvre de Caen; les orfèvres, on le sait, ont été les précurseurs des graveurs, mais l'homonymie du graveur de Louis XIII et de l'illumineur officiel de la ville de Bordeaux ont fait aussi penser que ce dernier pourrait bien être le père de Michel. M. de Chennevières me paraît plus affirmatif encore dans une note des *Archives de l'Art français*, t. I^{er}, p. 44, où il est dit : « Dans l'œuvre de Michel Lasne, recueillie au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, se trouve une petite pièce représentant saint Joseph, à mi-corps.... elle est signée : *Jo. Lasne, sculp[ist] excudit* — serait-ce une estampe du père? » — J'ose répondre négativement. La signature et la description de l'estampe répondent, comme on le verra dans la suite, au nom et au caractère des ouvrages de l'illumineur bordelais pas de naissance, je n'en ai point jusqu'ici la preuve², mais sûrement bordelais d'adoption; je croirais même plutôt qu'Étienne Lasne était

¹ Maintenant notre confrère, grand dépouilleur de ces vieilles minutes de notaires, où il a trouvé de si précieux documents, à preuve la découverte qu'il a faite du véritable auteur de la *Renommée en bronze de l'ancien mausolée du duc d'Épernon à Cadillac*. Cette *Renommée* est actuellement au Louvre, et elle doit porter désormais sur son socle le nom de Pierre Biard. (Voir la *Revue de l'Art français*.)

² Bien que M. Roborel de Climens m'ait signalé le nom d'un Estienne Lasne, comme figurant, en 1463, dans un arrêt du Parlement de Bordeaux.

aussi d'origine normande, et si des liens de parenté l'attachent à Michel, ce ne peut être que ceux de frère ou de cousin. Voici, du reste, quelques rapprochements curieux entre les deux graveurs. Ils devaient être à peu près du même âge, et tous deux, au début de leur vie, furent des artistes voyageurs; Michel, après avoir quitté Caen, se rendit à Paris, puis dans les Pays-Bas, à Anvers, d'où il revint de nouveau se fixer à Paris, et, par la protection de la Reine mère, il obtint un logement au Louvre. Jean Étienne visita Lyon, où il grava la marque du libraire Antoine Chard; mais c'est à Bordeaux qu'il s'établit, se maria en 1620, avec Marie Compnes, fille de Pierre Compnes, bourgeois et maître poissonnier juré, et de Olive Furt¹. Malheureusement, il ressort de l'inventaire dressé le 1^{er} novembre 1622 qu'Étienne Lasne débuta fort mal en ménage, en abandonnant le domicile conjugal pour aller à Toulouse, et mettant sa femme dans l'obligation d'avoir recours à un serrurier pour entrer dans son logement afin de faire dresser l'inventaire tant de ses meubles que des objets qui garnissaient l'ouvroir et la boutique de l'enlumineur. De son côté, trois ans après, en 1625, Michel Lasne épouse à Paris Magdeleine de Martigny, nièce d'un curé de Plumetot, près de Caen. D'après Florent le Comte, « Michel (comme Jean-Etienne) aimait « la douce vie et faisait son capital de la joie; il avait un merveilleux talent pour exprimer les passions et faisait fort vite ce qu'il « faisait, mais il fallait pour cela qu'il fût entre deux vins; il était « homme de régal, ce qui l'empêcha de faire fortune ». Or, sur ce dernier point, le graveur bordelais ne le cède en rien à son confrère parisien, car la vie besoigneuse qu'il mène autorise à penser qu'il n'était pas homme d'ordre, mais homme de régal comme Michel.

Le tableau comparatif que je viens de dresser fait reconnaître qu'il n'y avait pas seulement entre les deux artistes homonymie de noms, mais qu'il y avait dans les événements de leur vie, dans leur situation sociale, dans leur caractère, d'étranges conformités, et l'on pourrait dire un air de famille.

¹ Les poissonniers jurés étaient au nombre de six; ces officiers se rendaient à la Halle pour vendre et débiter le poisson de mer et de rivière, apportés par les pêcheurs; voir les particularités de leur service dans les *Anciens Statuts de Bordeaux*.

J'ai déjà constaté que la seconde année après son mariage, Étienne Lasne quitta Bordeaux et fut à Toulouse, où il travailla pour le libraire Pierre Bosc, de 1622 à 1623. Dès 1622, sa femme était allé le rejoindre, et c'est deux ans après qu'il revint à Bordeaux, ainsi qu'il résulte d'un acte notarié de 1624, dans lequel « Pierre Compnes promet à Jean-Estienne Lasne, maître graveur, « son gendre, de nourrir à l'ordinaire de sa maison, ensemble « sa femme et Michel Lasne, son fils, et iceux coucher, tenir « blancs et nets, pendant une année, moyennant la somme de « 200 livres ¹ ». Dans l'énoncé de ce contrat, il est question d'un fils, probablement le premier-né de Jean-Étienne, qui lui donne, remarquons-le bien, le prénom de Michel, précisément celui du graveur du Roi. J'avoue que de toutes les présomptions qui peuvent être faites sur la parenté des deux Lasne, cette dernière me semble la plus probante. De retour à Bordeaux, Étienne Lasne exécuta diverses pièces que je détaillerai, et si la prospérité n'entra point encore dans son logis, comme nous allons en avoir la preuve évidente, du moins dut-il vivre plus régulièrement, en bon père de famille. En 1627, eut lieu le baptême d'un second fils, Bertrand, et l'année suivante, celui d'un troisième, qui reçut le nom de Pierre. En 1633, Étienne Lasne reconnaît avoir emprunté à Guillaume Millanges, avocat et imprimeur ordinaire du Roi, la somme de 125 livres tournois, pour argent prêté et pour impressions qu'il a fait faire dans l'imprimerie dudit Millanges. En 1636, il fait, au nom et comme père et administrateur légitime de Pierre et Guillaume ², sommation à son beau-frère, Odet Compnes, « de prendre quatre escus, pour sa part d'espices, d'un arrêt du Parlement, rendu entr'euz pour donner garantie à Jehan Thoulouze, libraire, des loyers qu'il lui devait des appartements qu'il occupait rue Saint James, dans une maison appartenant audit Thoulouze » ; il fait, de nouveau, inventaire de ses meubles, où sont compris dans les objets inventoriés quelques outils de son art.

D'après ce document, Lasne paraît être fort gêné, et sa dette s'élève à la somme de 138 liv. 18 sols ; mais quatre ans plus tard,

¹ Extrait des minutes du notaire Grenier, par M. Roborel de Climens.

² Ce prénom nous indique un quatrième fils d'Étienne Lasne, mais, comme il n'est plus question de Michel et de Bertrand, on doit en conclure qu'ils étaient morts en bas âge.

à la date du 6 juin 1637, la misère chez l'artiste paraît être à son comble, puisque Jehan Thoulouse somme Jehan-Estienne Lasne d'avoir à lui payer ce qu'il lui doit où qu'il lui fera vendre son mobilier à l'encan, sur la place publique. Cette menace dut être suivie, d'effet, car, peu de temps après, eut lieu la vente d'une presse en taille-douce, faite par le libraire Thoulouze¹.

A partir de cette dernière date, ni sur les estampes bordelaises, ni sur les actes notariés ne se trouve, à ma connaissance, le nom d'Étienne Lasne, qui devait toucher alors à la cinquantaine, et, comme graveur, avait dû donner tout ce que son burin pouvait produire; si l'homme vécut quelque temps encore, l'artiste était bien réellement mort.

Du reste, l'époque où j'arrête forcément mon récit fut pour Bordeaux des plus calamiteuses; les longs et terribles sièges de villes voisines par l'armée royale avaient épuisé la Guyenne. « La cité bordelaise avait dû fournir six vaisseaux pour combler l'entrée du port de la Rochelle; elle avait acheté dans ce but six navires flamands; le Roi, en outre, avait demandé la fourniture de cinq cents habits pour les troupes, et, dans la prévision d'attaques de la flotte anglaise, allant au secours des Rochelais, on avait dû pourvoir à la sûreté de la ville »; voilà pour la guerre. Ce n'est pas tout, la peste de 1629, qui donna lieu à une fondation pieuse demeurée célèbre dans les Annales du Parlement, et qui fut le sujet d'une publication ornée d'une vignette d'Étienne Lasne, la peste prolongeait encore, en 1636, ses terribles effets. La famine, enfin, qui marchait alors à la suite de la guerre et de la peste, avait plongé Bordeaux dans une situation désastreuse. Dès lors, on doit comprendre qu'au milieu d'une misère si générale, le pauvre et médiocre graveur dut succomber à la peine; mais son nom, tout modeste qu'il soit resté, m'a paru digne d'être recueilli, car si l'on ne doit pas à Etienne Lasne de bonnes estampes, des œuvres vraiment artistiques, du moins lui devons-nous quelques pièces historiques intéressantes, fort curieuses et très-rares, que je vais signaler et décrire.

L'inventaire qui accompagne ce mémoire² donne un aperçu de l'atelier d'un graveur au dix-septième siècle, et l'on voit que ce

¹ Extraits des minutes de M^e Grenier, par M. Roborel de Climens.

² Voy. l'Appendice à la suite de notre étude.

n'était pas un cabinet d'étude, un ouvroir, c'était une boutique d'estampes, dans laquelle on trouvait, avec les œuvres de l'artisan, ses planches de cuivre, ses épreuves, sa presse et ses burins, des quantités de *figures à 50 sols ou un escu le cent, des portraits de Roys et de Reynes, des figures de Flandre, des mains de petit papier d'or*, pour les enluminures sans doute. Cet état de choses se continua jusqu'au dix-huitième siècle, où l'on voyait les plus forts graveurs, les vignettistes célèbres, non-seulement publier leurs œuvres, mais vendre les estampes de leurs confrères. Qu'on ouvre l'*Almanach des artistes*, de l'abbé Lebrun, pour l'année 1777, p. 70, et l'on y verra tenant boutique : « Basan, rue et hôtel Serpente, ayant un magasin très-assorti en estampes anciennes et modernes; Joullain père et fils, quai de la Mégisserie; le père, qui avait gravé autrefois avec intelligence, excellait surtout dans la connaissance des portraits gravés par les anciens graveurs; il en avait chez lui une collection des plus belles; Pasquier, rue Saint-Jacques, tenait un magasin d'estampes de dévotion; Chereau, rue des Mathurins, tout ce qui concernait la gravure moderne. » Je n'en finirais pas si je voulais tout citer. Il était donc bien naturel qu'un graveur de province, au dix-septième siècle, fût à la fois artiste et commerçant; c'était le cas d'Étienne Lasne, graveur assez médiocre, ai-je dit déjà, ce qui pourtant n'empêche pas de le regarder comme un élève obscur de Léonard Gauthier, qui non-seulement fit des portraits, mais des pièces historiques et des vignettes, triple spécialité que suivit son élève présumé, ayant eu pour condisciples Michel Lasne et Mellan. Il y a dans la manière de graver d'Étienne Lasne un procédé des plus secs, des plus naïfs; son dessin est roide, ses tailles uniformes, parallèles assez ordinairement et présentant aussi quelquefois des croisures à angles droits. Ses personnages sont proportionnés, d'un bon mouvement, les vêtements largement indiqués, mais les mains et surtout les têtes sont d'une exécution bien faible et souvent incorrecte. Il paraît s'être inspiré des Flamands, surtout pour les sujets religieux qui ornent des livres de piété. Il a gravé d'après des compositions de peintres et d'après ses dessins originaux; enfin, il fit des vignettes, des portraits et des pièces historiques qui seront les titres les plus sérieux à la conservation de son souvenir.

Je n'ai trouvé mentionnées jusqu'ici, dans quelques auteurs, que

six pièces d'Étienne Lasne; je vais d'abord les indiquer, et j'y ajouterai celles qui n'avaient pas encore été publiées.

1° *Fleuron soutenu par des anges*, pour le titre d'un ouvrage non désigné et sans date, dont voici la rubrique : *Lugduni sumptibus Antoni Chard, sub signo Sancti Spiritus*. On voit au centre du fleuron le Saint-Esprit entouré des mots : *Ubi spiritus Domini Ibi libertas*. — Larg. 159 millimètres, haut. 128.

2° *Portrait de Marc-Antoine de Gourgues*, vicomte de Juliac, baron de Vayres, premier président au Parlement de Bordeaux; on ne connaît pas la date de sa naissance; il épousa une Séguier et mourut à Bordeaux le 9 septembre 1628. Le président de Gourgues, dit M. Boscheron des Portes ¹, fut le plus célèbre des présidents du Parlement de Bordeaux.

3° *Portrait de Gilbert Primerose*, d'origine écossaise, mort en 1642. Ce prélat exerça les fonctions du ministère évangélique dans plusieurs églises françaises, à Mirambeau, en 1601, puis à Bordeaux, d'où il fut banni par Louis XIII, en 1621, et de France en 1623.

Ces trois pièces sont citées dans le *Manuel de l'amateur d'estampes* de Charles le Blanc, Leipzig, Rudolphe Weigel, 1847-48.

4° *Frontispice* pour l'ouvrage imprimé à Toulouse chez Pierre Bosc, en 1623, intitulé : *Historia prostrata a Ludovico XIII sectariorum in Gallia rebellionis. Autore Gabriele Bartholomeo Gramundo, in supremo Tolosatam curia senatore regio Tolosæ apud Petrum Bosc bibliopolam*; signé, à gauche : J. CALETTE [pour Jean Chalette]; à droite : J. E. LASNE, *fecit*.

J. Chalette, originaire de Troyes, exerça les fonctions de peintre de l'hôtel de ville de Toulouse, de 1612 à 1638; il dut sûrement donner d'utiles conseils au graveur bordelais ².

5° Grande planche très-grossièrement gravée pour la Confrérie des Captifs. Cette estampe était probablement destinée à la Confrérie établie dans la chapelle des religieux de Notre-Dame de la Merci de Bordeaux. L'institution de ces religieux, au seizième siècle, avait pour but le rachat des captifs ou leur délivrance en demeurant en otage pour eux.

¹ *Histoire du Parlement de Bordeaux*.

² Voir, sur J. CHALETTE, le *Catalogue du musée de Toulouse*, par GEORGE, et le *Traité de la peinture*, par B. DUPUY DU GRIZ. Toulouse, 1699. Cité par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, dans son *Dictionnaire général des artistes français*.

6° *Plan de la ville et des environs de la Rochelle*, ensemble des forts, redoutes et lignes de communications, digue et palissade que le Roy y a fait faire pour l'environner. Dédié à MM. les maire et jurats gouverneurs de la ville de Bordeaux, 1628, par leur très-humble serviteur Jehan-Estienne Lasne, graveur et imprimeur en tailles douces.

Les n^{os} 4, 5 et 6 se trouvent à la Bibliothèque nationale, au département des estampes.

Le P. Lelong, dans son *Dictionnaire historique de la France*, t. V, p. 47, indique les deux pièces suivantes, dont la première pourrait bien être la même que la précédente :

I. « *Plan des attaques de la Rochelle*, grande planche d'Estienne Lasne, 1628.

II. « Thèse extraordinaire et d'un dessin particulier sur le *Siège de la Rochelle*, dédiée au cardinal de Richelieu. J. E. LASNE fecit 1628. »

Dans l'inventaire dressé à Bordeaux en 1622, il est question d'une grande planche de cuivre sur laquelle est gravée l'*Armée navale du Roi*. Bien sûrement cette planche, alors en cours d'exécution, devait se rapporter au siège de la Rochelle. Il est aussi question dans le *Dictionnaire* du P. Lelong, t. V, p. 49, d'une gravure non signée, représentant les *Flottes du Roi et des Rochelois rangées par ordre*. Cette pièce était vraisemblablement d'Étienne Lasne et tirée d'après la planche de cuivre portée sur l'inventaire. Maintenant, je vais citer quelques estampes qui, je crois, ne sont mentionnées nulle part.

Mon docte ami, le doyen des érudits bordelais, M. Jules Delpit, m'a écrit qu'Étienne Lasne avait gravé pour le livre de Catel plusieurs figures des anciens comtes de Toulouse¹ et les armoiries de Daffis, de Gourgues, de Henri Daguesseau, l'aïeul de l'illustre chancelier, de Dubernet et de Latour, procureur du Roi au Parlement de Bordeaux.

En tête du *Supplément des chroniques de la noble ville et cité de Bourdeaux*, par Jean Darnal, imprimé chez Jacques Millanges,

¹ *Histoire des comtes de Toulouse*, par M. Guillaume CATEL, conseiller du Roy en la Cour du Parlement de Tolose. A Tolose, par Pierre Bosc, marchand libraire. M.DC.XXIII, in-folio. Cet ouvrage est orné de dix planches, représentant les anciens comtes de Toulouse; deux sont signées de J. E. Lasne, 5 rue de Huguot, et trois ne portent point de signature.

imprimeur ordinaire du Roy, et Claude Mongirond, marchand libraire de l'Université, en 1620, se trouve, sur quelques exemplaires, au-dessous du titre, une belle vignette, d'un aspect très-coloré, représentant les armes de la ville de Bordeaux, se détachant sur un cartouche, ayant pour tenant deux béliers qui se dressent sur leurs pattes. Au-dessus du cartouche est une couronne comtale, et dans le bas, sur le sol couvert de fleurs, se développe une banderole portant le nom de BURDIGALA. Le dessin de ces armoiries, dont la composition est un peu fantaisiste, ne manque ni de finesse, ni de fermeté. Il en est de même de l'écusson placé à la suite de la dédicace : *A Monseigneur le duc de Mayenne et d'Aiguillon*, écusson se terminant en accolade, qui porte : *d'azur au chevron d'argent, accompagné de cinq besans de même, deux en tête et trois en pointe*; l'écusson, surmonté d'un heaume, se détache sur d'élégants lambrequins nerveusement burinés. Cette vignette, comme la précédente, porte en toutes lettres : LASNE, f.

Portrait de « Henri de Lorraine, duc de Mayenne et d'Aiguillon, pair et grand chambellan de France, chevalier des ordres du Roy, gouverneur et lieutenant général pour Sa Majesté en l'Isle de France, le fut en Guyenne par lettres patentes données à Paris le 16 mars 1618, par la démission du prince de Condé; il fit son entrée à Bordeaux le 31 juillet de la même année et fut tué d'un coup de mousquet dans l'œil gauche, au siège de Montauban, le 16 septembre 1621 ». Il existe un portrait de Henry de Lorraine par Thomas de Leu, mais je n'ai pu le comparer avec celui de Lasne, dont voici la disposition : le duc est représenté en buste, tête nue de trois quarts à gauche, cheveux bouclés, moustaches relevées et barbe en pointe, le col entouré d'une fraise à triple rang, gorgerin et haubert ornements, baudrier en sautoir sur l'épaule gauche. Dans le fond de la gravure, on lit à l'angle supérieur de droite : *anno ætatis 44^e* et sous le bras droit *obiit 1621*. Au bas du portrait ce quatrain :

TV VOIS ICY PORTRAIT LE PRINCE DE VAILLANCE
HENRY CE PVISSANT DVC DV GRAND TIGE LORRAIN
IL MOVRUT COMBATANT LHERETIQ INHVMAIN
POVR LA FOY, POVR LE ROY ET POVR TOVTE LA FRANCE.

¹ *Traité en forme d'abrégé de l'histoire d'Aquitaine, Guyenne et Gascogne,*

A Bourdeaux, par J. E. LASNE, *delineavit et fecit exc.* — (Haut. 0^m,20. Larg. 0^m,13.)

Ce petit portrait ne se recommande point par son mérite, mais par son extrême rareté; il fait partie d'un recueil factice de portraits d'empereurs, rois, princes et autres personnages illustres, recueil qui se trouve à la Bibliothèque de Bordeaux, qui a été possédé et peut-être constitué par « Pierre Trichet, né à Bordeaux en 1587, avocat au Parlement, bibliophile, antiquaire, musicien et poète ami du P. Mersenne; il avait formé à Bordeaux un cabinet très-riche en curiosités de tout genre; il dut mourir après 1644. Son fils fut bibliothécaire de Christine de Suède. » A cette note, que je dois à M. Reinhold Dezeimeris, j'ajouterai que le portrait de Pierre Trichet, dont je ne connais que deux exemplaires à Bordeaux, me paraît être de Jean-Étienne Lasne, avec lequel Trichet dut avoir des rapports.

Frontispice du *Commentaire sur les coutumes générales de la ville de Bourdeaux et pays bourdelois*, par M. Bernard AUTOMNE, avocat en la Cour de Parlement de Bourdeaux.

A Bourdeaux, par Jacques MILLANGES et Claude MONCIRON, 1621.

Ce frontispice représente les armes de France et de Navarre surmontées de la couronne royale et entourées du cordon de Saint-Michel, dont la croix pendante est accostée de deux L couronnés. Autour de l'écusson se déroule une banderole portant des devises latines. Cette vignette est signée : LA. F.

Missale Romanum ex decreto sacro sancti concilii Tridentini vestitum... Ce titre occupe le milieu d'un frontispice en forme d'édicule, au fronton duquel sont représentées les armes royales de France et de Navarre; aux quatre angles de la planche, les évangélistes, et sur les côtés, saint Pierre et saint Paul.

Au-dessus du titre, marque du libraire; le Christ assis entouré d'anges avec la légende circulaire : *Ministrabant ei millia millium*, et au-dessous : *Burdegalæ, apud Simonem Millangium, typogra-*

par M. Pierre LOUVET, de Beauvais, docteur en médecine. A BOURDEAUX, par G. DE LA COURT, imprimeur ordinaire du Roy et de l'Université. M. DC. LIX. P. 190. Dans le *Dictionnaire historique* du Père LE LONG, se trouve mentionné brièvement, t. V, p. 46, à la date « 1621, *Portrait du duc de Mayenne, et trois devises à sa louange* », sans nom d'auteur.

phium Regium, cum licentia et privilegio. M.DC.XXIII. Ce frontispice porte la signature : *Adriaen Boon fecit.*

Ce missel, petit in-folio sorti des presses de Simon Millanges, contient onze estampes, y compris le frontispice ; deux de ces pièces sont signées d'Adriaen Boon, six ne portent point de signatures ¹, et les trois autres sont d'Étienne Lasne ; elles mesurent 0^m,26 de haut sur 0^m,18 de large, et représentent les sujets suivants : — p. 35, *l'Adoration des rois* ; — p. 229, *le Christ mort sur la croix*, et p. 249, *l'Ascension*. Au bas de ces trois gravures se trouve le nom de *J. E. Lasne f.* Ces estampes sont bien certainement les pièces où l'on peut étudier le mieux la manière du graveur bordelais, qui reproduisait ou s'inspirait surtout des œuvres de l'École anversoise.

Vignette historiée, placée en tête d'un petit volume in-12 dont voici le titre :

Traité de la dévotion et miracles de Notre Dame en l'église S. André de Bordeaux, dédié a la Cour de Parlement par G. Grymard Foresien, prestre chanoine théologal de la mesme église. A Bordeaux, par Pierre de la Covrt, 1630.

La vignette qui sert de frontispice à ce livre représente la Vierge couronnée, assise sur un trône ou piédestal, tenant l'Enfant Jésus. Aux côtés de la Vierge, deux anges avec leurs encensoirs. Une nuée lumineuse et rayonnante entoure la Vierge. Des deux côtés du piédestal, sur la face duquel est gravé le titre du livre, se voient deux personnages en pied : à droite, Louis XIII, en costume royal ; à gauche, l'apôtre saint André. Cette dernière petite figure est bien posée, mais il y a lieu de croire qu'elle est empruntée à quelque tableau de maître. Au-dessous des figures et du piédestal s'étend une large base ou socle ayant au centre un cartouche portant ces mots : *A Bordeaux, par Pierre LA COVRT, 1630.* — *LASNE fecit.* Le traité de la dévotion fut publié à la suite du vœu que fit le Parlement pour la cessation de la peste, le 15 août 1629.

Vignette formant l'encadrement du titre suivant d'un volume in-12 : *Merveille du saint Rozaire*, par le R. P. R. CAVENAC, de

¹ P. 1, *l'Annonciation*, signée AB. *fecit* ; p. 19, *l'Adoration des bergers* ; p. 215, *le Christ en croix* ; p. 255, *la Pentecôte* ; p. 269, *la Cène* ; p. 423, *l'Assomption de la Vierge* ; p. 467, *l'Apothéose de tous les Saints*. Ces six dernières estampes ne sont point les meilleures ; le graveur bordelais se serait-il, pour cela, abstenu de les signer ?

l'Ordre des Frères prescheurs, dernière édition revue et augmentée de l'office de N. D., et six autres pour tous les jours de la semaine. *A Bordeaux*, par P. DE LA COURT, 1623. J. E. LASNE *fecit*.

Dans le haut de cette vignette, la Vierge apparaît tenant l'Enfant Jésus, ayant à ses côtés sainte Catherine et sainte Agnès agenouillées. Des deux côtés du titre, six médaillons représentant des saints de l'Ordre des Frères prêcheurs, et, dans le bas de la vignette, saint Dominique. Cette petite pièce est une simple imagerie religieuse¹.

Il existe dans plusieurs collections des portraits, sans nom d'auteur, de personnages historiques qui se rattachent au Bordeaux de la fin du seizième siècle à la moitié du dix-septième, portraits parmi lesquels il ne serait pas téméraire d'en attribuer à Étienne Lasne. Je citerai : Montluc, Montaigne, Scaliger, Roquelaure, les deux Trichet; le Montaigne paraît être une copie hâtive et fort incorrecte de celui de Thomas de Leu.

Bon nombre de marques d'imprimeurs, de vignettes, d'armoiries, doivent être sorties du buriniste bordelais; c'est à lui que l'on doit les armoiries de plusieurs présidents au Parlement de Guienne, comme nous l'a dit M. J. Delpit, et l'on peut y ajouter celles qui se trouvent en tête de l'*Officia propria sanctorum*, imprimé chez Simon Millanges, en 1615; celles des *Us et coutumes de la mer*, par Cleirac, imprimés chez Millanges en 1647; la grande vignette placée au verso du titre du livre de Pierre Louvet : *Traité en forme d'abrégé de l'histoire d'Aquitaine, Guyenne et Gascogne, Bordeaux*, par G. DE LA COURT, imprimeur ordinaire du Roy et de l'Université, M DC. LIX, vignette représentant une *Renommée* tenant deux trompettes et portant un arbre qui sert de support à l'écusson de Geoffroy d'Estrades, lieutenant général des armées du Roy, maire de Bordeaux. Du corps de l'arbre se détachent huit branches, ayant à leurs extrémités les armes des six jurats, celles du procureur syndic et du clerk de ville. Cette estampe, comparée à celle du supplément des chroniques de Jean Darnal, indique un burin visiblement fatigué.

Enfin, je termine par l'indication d'une petite figure de l'apôtre saint André, debout, appuyé sur sa croix et tenant un livre fermé de la main gauche. Le mouvement n'est pas trop défectueux, mais

¹ La planche existe; en 1886, elle était à l'Exposition de Nantes.

le dessin est roide, fort incorrect, la tête mesquine; le travail du burin, d'une grande sécheresse, n'offre qu'une taille simple, uniforme, sans entre-croisement; c'est évidemment l'ouvrage d'une main vieillie. Cette estampe, de 0^m,16 de hauteur sur 0^m,13 de largeur, est placée en regard du titre du livre de Jérôme Lopès : *L'Église métropolitaine et primatiale Saint-André de Bordeaux*, imprimé par G. DE LA COURT en 1668. Ce serait alors l'une des dernières pièces du graveur, qui aurait survécu de peu d'années à son célèbre homonyme ¹.

Cette pièce douteuse clôture les recherches que j'ai pu faire jusqu'à présent; mais, en somme, ma récolte est loin d'être riche, et les glaneurs pourront lier encore de belles gerbes; guidés par mes indications, nul doute qu'ils ne puissent retrouver, soit à Lyon, soit à la Rochelle, soit à Toulouse, et surtout à Bordeaux, dans les ouvrages publiés de 1615 à 1660, des estampes inédites d'Estienne Lasne ²; son acte de mariage, celui de son décès doivent être inscrits dans un de ces vieux dossiers poudreux de nos archives bordelaises. A d'autres donc à compléter mon étude, à la rectifier, à mettre dans leur vrai jour des faits que j'ai mal éclairés, et ce travail commun, pris et repris sans cesse, pour Jean-Estienne Lasne comme pour quelques grands maîtres de l'art, justifiera de nouveau ces paroles de Voltaire : *L'histoire n'est pas faite, on la fait toujours!*

Charles MARIONNEAU,

Correspondant de l'Institut, membre de l'Académie
de Bordeaux. Membre non résident du Comité
des Sociétés des Beaux-Arts.

¹ Michel Lasne mourut en 1667.

² Au moment où je corrige les épreuves de cette étude, M. Raymond Céléste, bibliothécaire adjoint de la ville de Bordeaux, me signale, en tête d'un volume in-8°, ayant pour titre : *Panegyrici duo pannis mantasii e Societate Jesus..... Burdigalæ, apud Petrum de la Court, M.DC.XXII*, un portrait de saint Ignace de Loyola, dans un encadrement ornementé, de forme ovale, au bas duquel est la signature : J. E. Lasne. F.

APPENDICE

Inventaire et description des meubles et ustensiles trouvés au domicile de Jean - Estienne Lasne.

« Du premier de novembre mil six cens vingt deux, après-midi.

A esté présente en sa personne Peyronne Compnes, femme de Jean-Estienne Lasne, graveur en tailhe-doulce et illumineur de ceste ville de Bourdeaux, — laquelle a dict et déclaré que, contractant mariage avecq ledict Lasne, Pierre Compnes, son père, bourgeois et poissonnier, juré du dict Bourdeaux, et Olive Furt, sa mère, lui constituarent en dot la somme de cinq cens livres tournoiz, qui seroict cencée fondz et patrimoine pour elle, ainsin quest amplement contenu par le contract de mariage entre eux fait, reçu par M^e Pierre Bouhet, aussi n^o royal, le seiziesme de febvrier mil six cens vingt, en conséquence duquel contract et ledict mariage étant consommé, lesdicts Compnes et Furt, ses père et mère, — dès le vingt septiesme d'avril audit an six cens vingt, — auroient bailhé aud. Lasne sur et en desduction du susdict dot, la somme de cent cinq^{ts} six livres douze sols, ainsin quapers par quittance endossée au pied dud. contract de mariage, quil auroict employée deslors en lachapt des meubles et aultres ustencilles de maison. Comme aussy du depuis lesdits Compnes et Furt, père et mère, auroient bailhé audict Lasne le restanct de ladicte somme de cinq cens livres de dot quil auroict employée tant en lachapt daucuns meubles et marchandises de tailhe douce et aultres figures que louaige de maison, ainsin que du tout apert par aultre diverses quittances et en ceste sorte vescu ensemble jusques a ce jourd'hui, que ladicte de Compnes a été advertie que ledict Lasne, son mari, puis ceste matinée cest absentée de sa compaignie et a ce quelle a esté advertie sans espérance de retour, aiant prins et emporté tous ce que bon lui a semblé, jusques a la clef de la porte dune chambre quils tenoient à louaige de sieur Jouchet, bourgeois et marchand dudit Bourdeaux, size en ruhe appelée
. . . ne pouvant par ce moien entrer dans icelle que par la rompture de la serrure qui est a ladite porte et daultant que ladite Compnes se craint que si elle fait faire ouverture de ladite chambre sans acte public, destre recherchée et inquiétée par les créanciers dudit Lasne, ce quelle pour lesviter a requis moi notaire me vouloir acheminer dans ladite maison pour illec estant faire faire ouverture dicelle chambre et mesme par description et inventaire, tout ce qui se trouvera au dedans, le tout pour la conservation de ses droitz. Et de fait estant en ladite maison, ladicte

Compnes voulant envoyer un serrurier pour ouvrir ladicte porte, se seroit mise en mémoire que ledict Jouchet avait une pareilhe clef de ladicte porte que celle quil avail bailhé audit Lasne, entrant dans icelle, laquelle aiant envoiée audit Jouchet, et icellui Jouchet laiant bailhé, ladicte Compnes, en présence des tesmoins ci-apres nommés, auroient avec ladicte clef ouvert ladicte chambre et ce, fait a sa réquisition a esté procédé a la faction et description des meubles et aultres ustensiles qui se sont trouvés dans icelle, comme sen suict :

Premièrement : Un chaslit de boys noir, avecq sa coyte et traversin rempli de plume ; une coverte de laine et une pailhasse.

Plus une table a ralonges par les deux bouts avecq ses deux hanques.

Plus six chaires de bois de noier et une aultre chaire coverte de tapisserie.

Plus un buffet en menuiserie fermant à quatre armoires, dans lesquels ne sy est rien trouvé que quelques petites besoignes de ladicte de Compnes.

Plus une presse pour imprimer les figures.

Plus un chauderon en cuivre rouge.

Plus une grille de fer.

Plus trois cuillières de cuivre jaulne.

Plus une couverture aussy de cuivre jaulne.

Plus un poilon de pareilhe estoffe.

Plus une broche de fer.

Plus une paile, une cassotte, une pale, le tout de fer.

Plus deux chandeliers d'airain.

Plus un trépied et une carmaillière de fer.

Plus deux linceulz usés.

Plus deux napes uzées.

Plus trois dousaines de servietes.

Plus cinq chemises pour homme.

Plus un estui de chapeau.

Plus deux coffres behutz, un grand et petit, dans lesquels a esté trouvé le linge ci-dessus inventorizé.

Et de la dicte chambre voulant entrer dans un cabinet qui est sur le degré de la maison du dict Jouchet, tenu aussy a louaige par ledict Lasne, et naiant peu trouver la clef de ladicte, de Compnes en auroit faict faire ouverture par Pierre Gaudry, compaignon serrurier de la present ville, dans lequel ne sest rien trouvé que une chaire tapissée telle quelle ; et dillec sommes alés dans la boutique que ledit Lasne tenoit pareillement louaige de M^e Pierre Dardouyn, advocat en la cour, seize en ruhe Sainc. Jacques, dans laquelle sest trouvé un petit contoir tel quel :

Plus une planche de cuivre rouge où est représentée l'armée navale toute gravée.

Plus un demi cens de figures a cinquante solz le cent.

Plus un demi cent de croix a un escu le cent.

Plus une demi douzaine de thèzes.

Plus un cent de figures du Missel.

Plus trente figures a cent solz le cent.

Plus huict portraictz des Roys et des Roynes.

Plus deux cens de figures aussy du Missel en un aultre paquet.

Plus trente cartes des provinces.

Plus sept livres des figures de Flandres.

Plus six livres de peysages de Flandres.

Plus deux cens de figures a vingt cinq sols le cent.

Plus quatre cens de petites figures.

Plus deux cens d'aultres figures a quinze solz le cent.

Plus deux cens a sept solz le cent.

Plus un cent et demi a vingt cinq solz.

Plus douze mains de petit papier doré.

Plus quatre mains du médiocre.

Plus deux cens de petites figures.

Plus huict petitz teigiteurs et huict grands.

Plus onze rames de papier.

Plus une rame de papier au pot.

Toutes lesquelles choses ci-dessus inventorisées sont demeurées au pouvoir et puissance de ladict de Compnes qui les a prinses et receues pour la conservation de ses droitz et sans préjudice de ce pourvoir sur les aultres biens du dict Lasne ou les dictz meubles ne seroient bastans pour la payer, attendu quils sont esté emporté puis lachapt diceux par le dict Lasne, ainsin et comme elle verra estre a faire. Et du tout ce dessus, ladict de Compnes ma requis acte, que lui ait octroyée.

Faict audict Bourdeaux, dans lesdicts lieux ez presences de M^e Odet Filhot, procureur en Guienne, Jaques Ducoq, imprimeur, et Pierre Lafite, praticien, habitantz dudict Bourdeaux, tesmoins a ce requis. Ladict de Compnes a dict ne scavoir signer de ce faire par moi interpellée et les susdits tesmoins se sont ici signés : Filhot, presant; Jaques Ducoq ¹. »

¹ Extrait des minutes de « M^e Grenier, notaire et tabellion royal en Guyenne, à la résidence de Bordeaux ». *Archives départementales de la Gironde*.

XXVIII

NOTES

SUR DIVERS SUJETS FUNÈBRES DU MOYEN AGE

ET DE LA RENAISSANCE, PEINTS ET SCULPTÉS

Invité par M. l'Archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France à faire apprécier le mieux possible le curieux meuble dit : *Revanche de la danse macabre*, classé au Musée Saint-Jean d'Angers sous le n° 2137, nous n'hésitions plus à répondre à son appel, nous permettant, en outre, de citer d'autres sujets funèbres existant ou ayant existé, mais se référant à l'Anjou, et même à ce que nous nommons l'*Anjou du dehors*, appelant de la sorte toutes contrées jadis gouvernées par nos princes angevins, Naples notamment, où se trouve un superbe bas-relief en marbre représentant la *Mort chasseresse*. Nous y reviendrons une autre fois; mais la *Revanche de la danse macabre*, *bas-relief unique en son genre, doit obtenir le premier rang.*

I

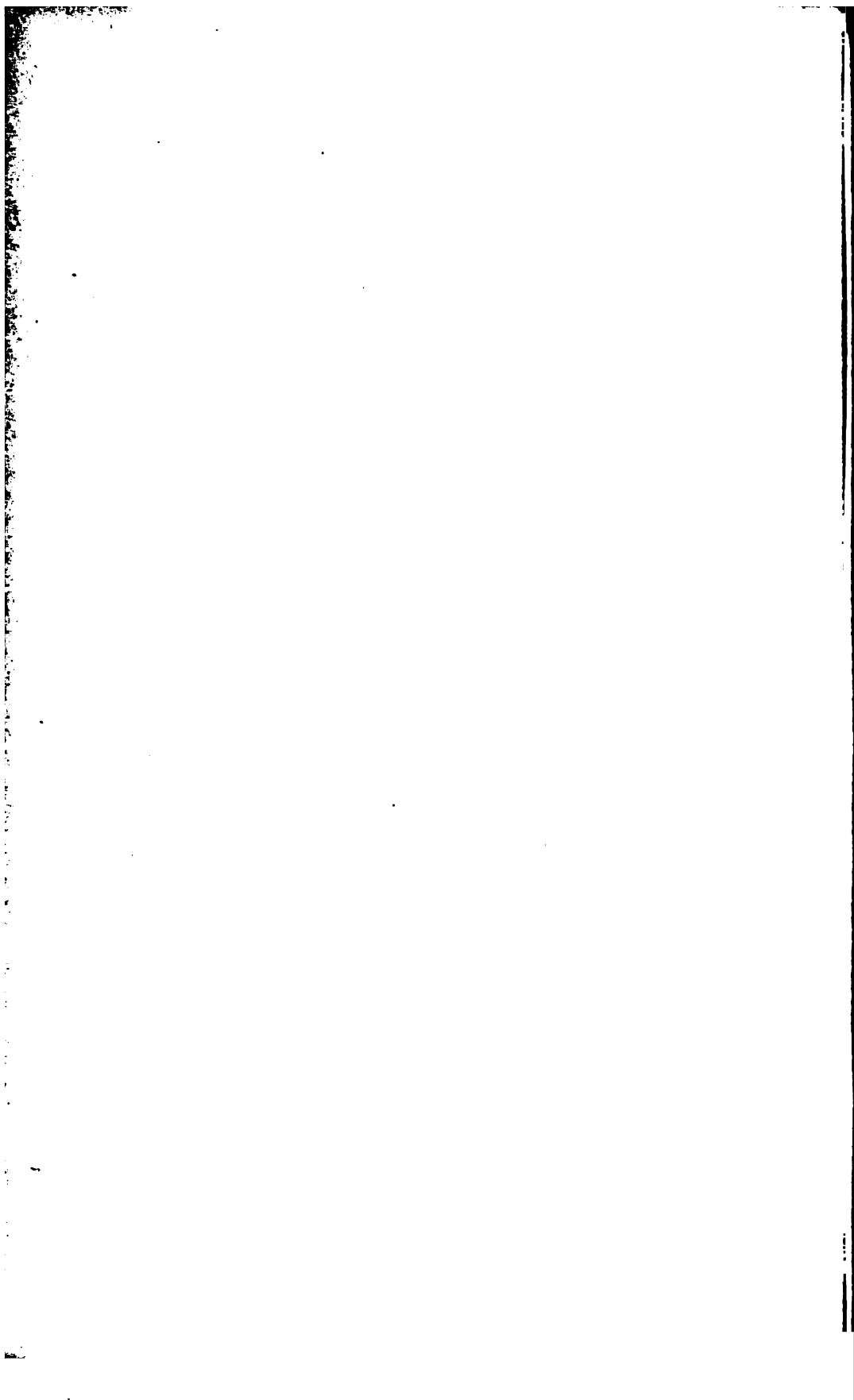
REVANCHE DE LA DANSE MACABRE.

(Voir planche première.)

Tel est le titre sous lequel on désigne un meuble en bois que, vers 1838, nous vîmes pour la première fois, dans le salon d'un riche propriétaire du Lion d'Angers: M. Hamon, qui, sur notre proposition, voulut bien nous permettre de présenter ce curieux objet à l'Exposition de 1839, à Angers, où il fut vivement admiré, ce qui décida plus tard son généreux possesseur à le donner au Musée d'Antiquités, créé en avril 1841.

Ce nom de *Revanche* est bien celui qui convient à ce bahut du seizième siècle, long de 1^m,90, haut de 0^m,80, et qui originairement provenait de la chapelle des Juges-consuls d'Angers, sise à





l'ancien tribunal de commerce, autrefois rue Baudrière (Palais des marchands).

Sur le devant de ce bahut, la mort n'entreprend pas de mêler ses nombreux squelettes aux vivants, comme dans la sinistre sarabande connue sous le nom de *Danse macabre*. Elle ne saisit point le vif pour le faire tournoyer, sous les coups multipliés d'affreux crocs-en-jambe, jusque-là qu'il n'en peut.

Au contraire, c'est la société qui attaque et cherche follement à prendre sa revanche, peu redoutable, il est vrai : aussi, comme l'affreuse *Camarde* s'en donne à cœur joie ! Son rictus claque des dents. Appuyée sur sa pelle de fossoyeur et dardant sa flèche, on sent qu'elle est en colère, me disait un bambin. Oui, certainement, l'artiste qui conçut et exécuta ce type n'était pas le premier venu. Nous ne le connaissons point, mais par contre, nous savons le nom du serrurier, *Michau Girart* : et mieux encore, nous avons, au sommet du bahut, son chef-d'œuvre d'admirable ciselure.

Mais revenons à la *Camarde*, que le sculpteur a rendue d'une façon tellement saisissante qu'elle a tout l'air de dire avec mépris : Arrière vos attaques, vos *flèches*, *arbalètes* et *arquebuses* ; arrière gens de toutes conditions : princes et princesses à *couronnes ouvertes ou fermées* ; bourgeois à *chaperons* et bourgeoises ; — Pape à triple tiare, cardinaux, évêques et moines ; — arrière tous les âges, sans excepter l'enfant au maillot. — Arrière enfin la Folie elle-même, avec ses grelots, ses franges, son bonnet de clown et son cortège de jeunes fous danseurs et sauteurs, car sur notre meuble, Messieurs, tout cela s'enregimente et se coudoie ; drame étrange qui pourrait s'intituler : *la Lutte de la vie contre la mort*, sorte de pièce jouée par trente acteurs, dont les principaux sont montés sur de petits socles, sans doute pour indiquer leur élévation sociale.

En vérité, Messieurs, plus j'étudie ce curieux bas-relief, dont nous joignons ici une représentation faite au simple trait, datant de 1839, de la main de notre ancien et regretté collaborateur, M. Hawke, et plus je me persuade, avec d'autres archéologues, que cette vivante composition sculptée sur bois fut réellement *mimée* par de vrais acteurs.

Puis, comme on ne connaît nulle part ailleurs qu'en Anjou un semblable sujet traité de cette sorte, je me persuade aussi

qu'il a dû, sans doute, y être joué. Et qu'on ne s'en étonne pas, notre province, de tout temps, ayant eu le goût des représentations scéniques, non-seulement sous les Romains : exemple : — traces de théâtre et d'amphithéâtre à *Angers*, aux *châtelliers de Fremur*, à *Gennes, près de Saumur*, — mais également aux époques du moyen âge et de la Renaissance, ainsi qu'il ressort, notamment, des œuvres de Jean Michel, médecin et poète, auteur de quelques mystères fort en vogue autrefois, et notamment aussi, de certains passages de Rabelais.

II

LA MORT EN MANTEAU ROYAL.

(Voir planche deuxième.)

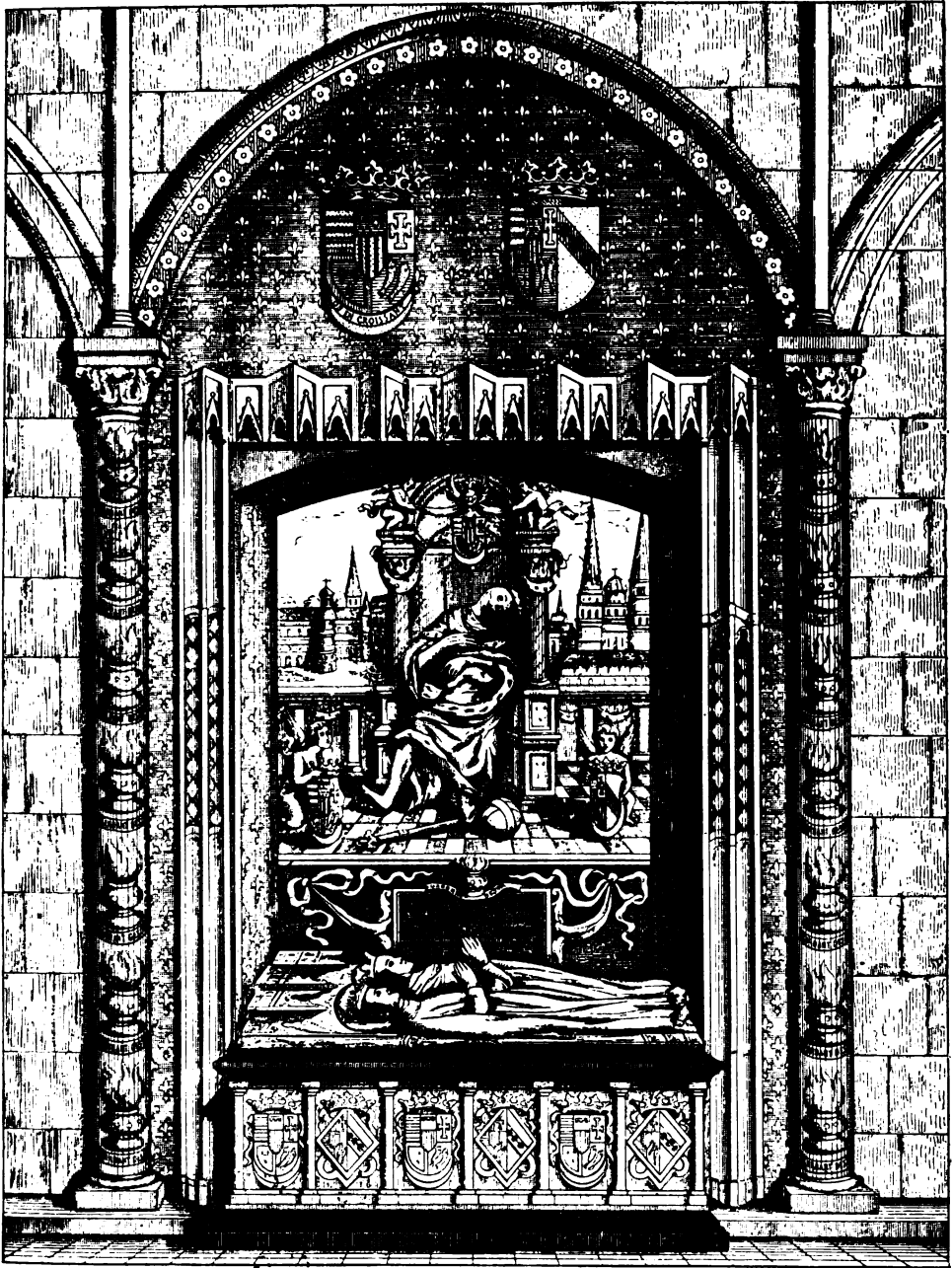
Parmi les sujets macabres, Angers en possédait un autre digne d'être ici rappelé, savoir cette peinture murale que l'on voyait à la cathédrale, au fond d'une arcade préparée dans le mur septentrional du chœur, et sous laquelle était établi le magnifique tombeau du roi René.

Cette peinture, malheureusement disparue, ne nous a laissé son image réduite que dans un dessin de *Gaignières* assez récemment calqué à Oxford par M. *Frappas*¹, qui, sur l'entremise de M. Dauban, directeur adjoint du département des estampes à la Bibliothèque impériale et frère de notre conservateur du Musée à Angers, avait été autorisé à nous copier la susdite peinture pour notre travail intitulé : *le Château d'Angers au temps du roi René*, travail publié en 1866.

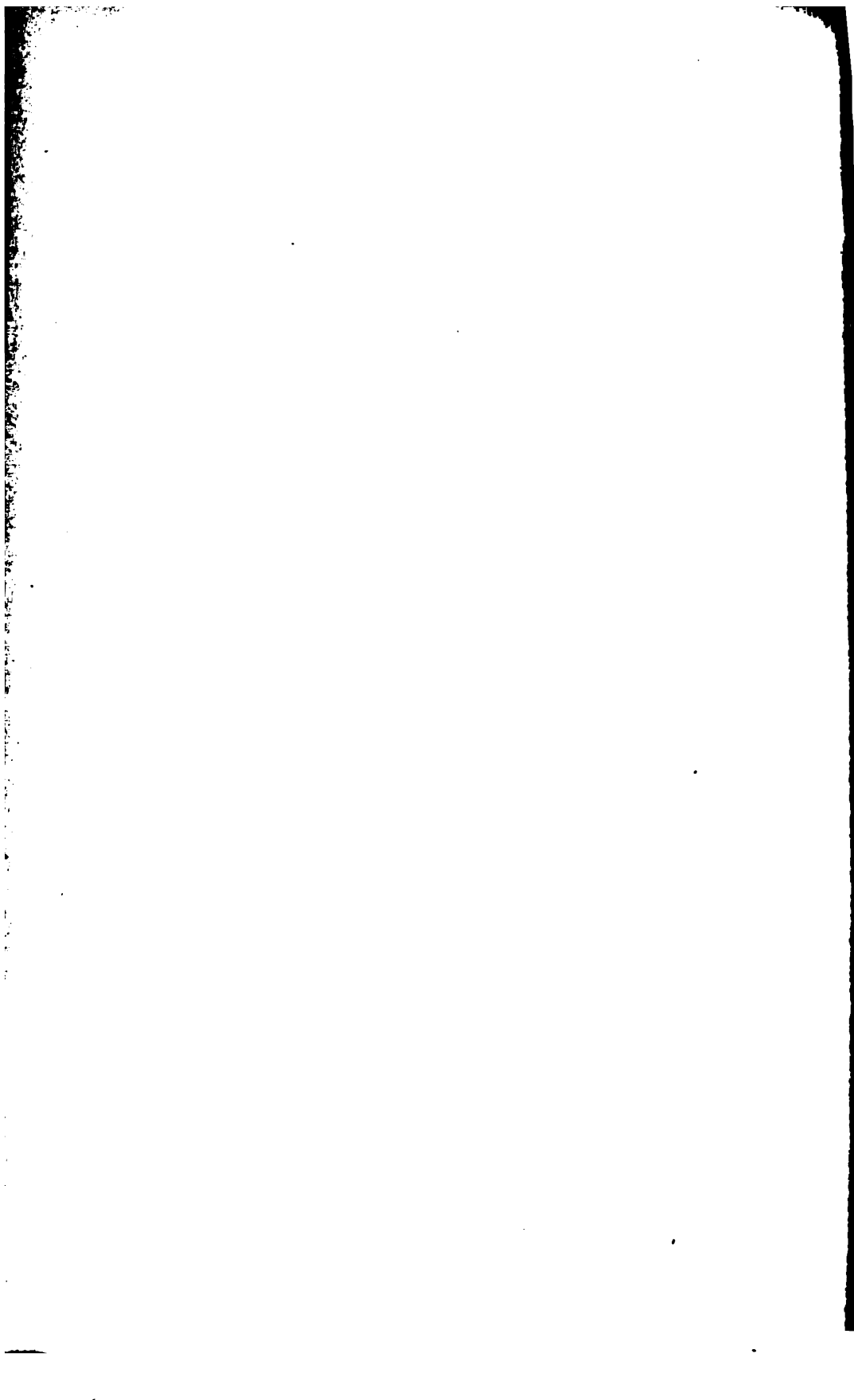
Et c'est la lithographie de cette copie que nous avons l'honneur de vous présenter, Messieurs, à l'appui de ce qui nous reste à dire de la *Mort en manteau royal*.

Quant à cette sinistre représentation, voici ce qu'en rapporte Legouvello, page 37 : « Au fond de l'arcade, paraît un tableau « qu'on prétend avoir été peint par le roi René, ou au moins par « lui commencé, parce que dans son testament il ordonne qu'on « achève la peinture de son tombeau. »

¹ Le dessin colorié de M. Frappas est classé au Musée d'antiquités d'Angers sous le n° 3100.



LA MORT EN MANTEAU ROYAL.



Quoi qu'il en soit de ce témoignage, la tradition veut, en effet, que cette étrange peinture commencée par René ait été achevée par son contemporain Gilbert Wandeland, Suisse de nation, enterré à la Baumette d'Angers ¹.

Cependant, j'avoue ne pouvoir croire que cette peinture (si le dessin de Gaignières est exact) ait été entièrement une œuvre du quinzième siècle; et ce qui justifie mon observation, c'est que le clocher de Saint-Maurice placé à l'un des coins du tableau est orné d'une *coupole centrale*, laquelle n'existait pas avant l'incendie de 1533, et qui ne fut édiflée qu'entre 1540 et 1543 ².

Il suit de là que l'on est fondé à croire à des *retouches*, et à des retouches faites sûrement par le fils de Gilbert, c'est-à-dire par Adam Wandeland, né à Angers, artiste lui-même, et qui vivait encore vers 1574; *cette date* et les *retouches* ne se contredisent pas.

Le dessin de la peinture dont il s'agit en apprend plus que la meilleure description.

C'était bien dans le goût de René, cette Mort en manteau d'hermine, ce spectre et ce globe roulant à ses pieds. L'excellent roi ne possédait cependant pas l'univers, mais dans sa pensée il tenait sa mort applicable à tous souverains : rois ou empereurs. Les allégories lui plaisaient, car il était artiste et poète à son heure.

Le spectre en manteau royal du retable de son tombeau est bien de même famille que le squelette ceint du diadème, assis sur un trône, qui, d'après Villeneuve-Bargemont, présidait à cette fameuse procession qu'on vit défilier au quinzième siècle dans les rues de Paris sous le nom de *Danse macabre* : preuve que certaines scènes funèbres peintes ou sculptées durent être exécutées par des acteurs vivants.

III

AUTRES SUJETS FUNÉBRES SE RÉFÉRANT A L'ANJOU.

Sous ce paragraphe, groupons, pour mémoire, ce qui suit :

Dans la cathédrale d'Angers, à l'extrémité du transept méridional, vers la petite porte de la sacristie, près du tombeau détruit

¹ Voir VILLENEUVE-BARGEMONT, t. III, p. 178 et 343.

² *Répertoire archéologique de l'Anjou*, année 1865, *passim*.

de Jean du Mas, évêque nommé de Dol, mort en 1557, existait un petit bas-relief représentant, assure Tartifume, « une Mort qui « tient un dard en la main gauche, dont elle s'appuie, et de l'autre « une arme qu'elle élève en haut ' » .

Encore à Angers, mais à l'ancien hôpital, présentement Musée d'antiquités, pendait un tableau d'où la Mort, malgré son effrayant rictus, semblait inviter à la résignation.

A Chemillé (Maine-et-Loire), « de curieuses fresques, écrit « M. Port, décoraient l'intérieur de l'église Notre-Dame, quel- « ques-unes déjà disparues. — Sur le mur N. on ne distingue « plus qu'un médaillon ovale dans lequel une Mort en squelette, « à mi-corps, tient une balance et une flèche; au-dessous on lit:

« La Mort m'a demandé de toute ma vie compte, je lui ay « répondu : Le compte veut du temps. »

« Plus bas, vers le milieu du mur, au centre d'un rectangle, la « date de 1587 donnait l'époque précise de cette ornementation. »

Plaçons encore sous le même paragraphe un précieux vitrail récemment acquis et déposé au musée Saint-Jean.

En voici la description sommaire par M. Auguste Michel, notre collègue adjoint :

« Vitrail grisaille, rehaussé d'or; moribond assisté de son ange « gardien et de deux femmes en prière; devant lui, la Mort lan- « çant un dard et le Démon lui présentant un parchemin scellé, « avec l'inscription : VELA TES PECES ECPT, 1542; pour voilà tes « péchés écrits.

« Dans un coin, le ciel et le jugement dernier. » (Diam. 0^m, 31.)

Il est à remarquer que nos sujets macabres précités datent des quinzième et seizième siècles.

Victor GODARD-FAULTRIER,

Officier de l'Instruction publique, Directeur du Musée d'antiquités d'Angers, Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des Départements.

¹ *Répertoire archéologique*, année 1861, p. 248.

XXIX

DATE DES ORGUES DE NOTRE-DAME D'EMBRUN.

Les orgues de la cathédrale de Notre-Dame d'Embrun doivent compter parmi les plus anciennes et les plus remarquables de France. Sauf une partie du buffet et le positif, qui ont été refaits au dix-huitième siècle, elles datent incontestablement du quinzième. Leur style, le témoignage unanime des historiens de l'Embrunais, témoignage corroboré encore par les documents manuscrits, sont une preuve non équivoque de l'époque de leur construction.

Une tradition assez ancienne, puisqu'elle est déjà consignée dans un ouvrage datant de 1642, attribue le don de ces orgues au roi Louis XI; mais si rien dans leur style ne la contredit, elle ne s'appuie sur aucun document contemporain des orgues elles-mêmes.

Lorsque le Comité des Beaux-Arts voulut bien me confier la mission de rédiger l'inventaire des richesses d'art renfermées dans les monuments publics du département des Hautes-Alpes, j'adoptai sans hésitation cette date du quinzième siècle pour les orgues d'Embrun, et je mentionnais comme vraisemblable la tradition qui les attribue à la libéralité du roi Louis XI.

Lors de la dernière réunion des sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne, M. l'abbé Guillaume a fait connaître un certain nombre de documents, desquels il a conclu que les orgues dont il s'agit dataient de 1632¹. Je crois que l'interprétation qu'il a donnée de ces documents n'est pas justifiée, et qu'aucune partie de ce monument ne date du dix-septième siècle. C'est ce que je vais démontrer le plus brièvement possible.

M. Quicherat, dans son cours d'archéologie, nous a enseigné la marche à suivre pour dater un monument. Pour user d'une méthode exacte et scientifique, donnant à l'erreur le moins de prise possible, il faut examiner deux choses : d'abord et avant tout le style du monument; en second lieu les documents qui y sont relatifs.

¹ *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*, 1886, p. 249 à 271.

Il faut avant tout envisager le style, car c'est un élément de certitude qui ne peut tromper; la date qui résultera de cet examen pourra sans doute varier de quelques années, mais l'archéologue qui a vu et étudié un certain nombre de monuments de styles divers ne se trompera certainement jamais d'un siècle entier quand il essayera de dater un édifice, quand bien même il le verrait pour la première fois.

Les documents écrits ne doivent pas non plus être négligés, car s'ils sont d'accord avec le style, ils peuvent aider à préciser une date; mais il faut les consulter avec prudence, et ne pas oublier qu'un monument peut avoir été reconstruit, retouché ou réparé à plusieurs reprises. De même qu'on ne peut être assuré de posséder tous les documents écrits relatifs à ces diverses restaurations, on n'est jamais certain non plus d'avoir ni les plus importants ni les derniers, et tel compte de travaux que l'on croit décisif est simplement relatif à une réparation, dont il peut ne subsister aucune trace quelques années plus tard, à la suite d'une réparation nouvelle.

Si l'on m'apportait, par exemple, un mémoire d'architecte du dix-septième ou du dix-huitième siècle, relatif à Saint-Germain des Prés, je n'en conclurais pas que cette église tout entière pût dater de cette époque, mais je chercherais si elle n'aurait pas subi au dix-septième ou au dix-huitième siècle quelque restauration partielle, et je ne tarderais pas à en trouver la preuve dans le portail latéral, dans les volutes qui surmontent les contre-forts et dans quelques autres accessoires d'un style tout moderne et très-différent de celui de l'ensemble de l'édifice.

Après ce préambule qui m'a paru indispensable pour bien préciser dans quel esprit je comptais faire ce travail, j'aborde directement mon sujet, et je diviserai cette dissertation en trois parties : la première sera consacrée à une description des orgues d'Embrun, la seconde à la recherche de leur date d'après leur style, la troisième à la discussion des textes imprimés et manuscrits qui viennent corroborer cette date.

I

Les orgues d'Embrun sont un monument infiniment plus considérable qu'on ne pourrait le penser en lisant le mémoire que leur a consacré M. l'abbé Guillaume et en examinant la gravure qui l'accompagne; en effet, cet écrivain s'est préoccupé surtout du buffet de ces orgues, et la gravure faite d'après une photographie n'embrasse pas plus du sixième du monument¹.

Les orgues sont suspendues sur le côté latéral gauche de la grande nef et occupent toute la première travée, depuis le mur du fond jusqu'au second pilier, et même un peu au delà, c'est-à-dire 13 mètres de longueur. L'aspect général est assez régulier, puisque le plan comporte une tribune placée entre deux encorbellements².

Suspendue dans l'angle formée par le mur du fond de l'église et le premier pilier, est une tourelle à plusieurs pans, supportée par un encorbellement dont le cul-de-lampe figure un écusson armorié; percée d'une lucarne circulaire surmontée d'un dais pyramidal en bois sculpté à jour; ornée à sa base et à son sommet d'une rangée de créneaux, et enfin surmontée d'une toiture en pointe en bois sculpté à jour. L'aspect de cette tourelle est d'une rare élégance; elle n'est du reste pas autre chose qu'un ornement destiné à servir de pendant au buffet des orgues et n'a probablement jamais eu d'autre destination.

Le vide de l'arc formeret de la première travée est occupé par une tribune fermée, reliant la tourelle que je viens de décrire, au buffet des orgues. Le mode de suspension de cette tribune est fort simple; le constructeur a appuyé sur les tailloirs des chapiteaux deux poutres énormes, et sur ces poutres elles-mêmes placé seize poutrelles transversales, recouvertes de madriers. Sur ce plancher solide, il a pu élever une légère cloison de bois et de plâtre, et se procurer ainsi un réduit clos pour contenir le jeu des soufflets. L'art n'est pas absent de ce travail de charpente et de maçonnerie;

¹ J'ai relevé moi-même avec un soin minutieux les plans et les croquis joints à mon mémoire.

² Pl. 1.

les deux poutres qui soutiennent tout le léger édifice, taillées à chanfrein sur leurs arêtes, sont ornées à leurs extrémités de monstrueuses têtes de dragon, de la gueule desquelles elles paraissent sortir. Ces têtes, en bois sculpté, sont peintes en vert, la gueule rouge et les dents blanches.

Les poutrelles transversales sont terminées et reliées l'une à l'autre par un ornement trilobé d'un dessin très-simple et en même temps très-gracieux. Cette tribune est percée de deux fenêtres en accolade, à appui très-saillant; elle est ornée à sa base de ce bandeau crénelé dont nous avons déjà constaté l'existence aux deux étages de la tourelle polygonale de l'angle.

Les orgues proprement dites viennent ensuite; elles sont suspendues contre le second pilier sur un encorbellement d'une grande richesse d'ornementation. A la base de cet encorbellement est un cul-de-lampe, autour duquel quatre petits personnages presque nus sont censés soutenir tout l'édifice; ils sont placés dans les positions les plus tourmentées, leurs pieds reposant sur de petites consoles sculptées¹.

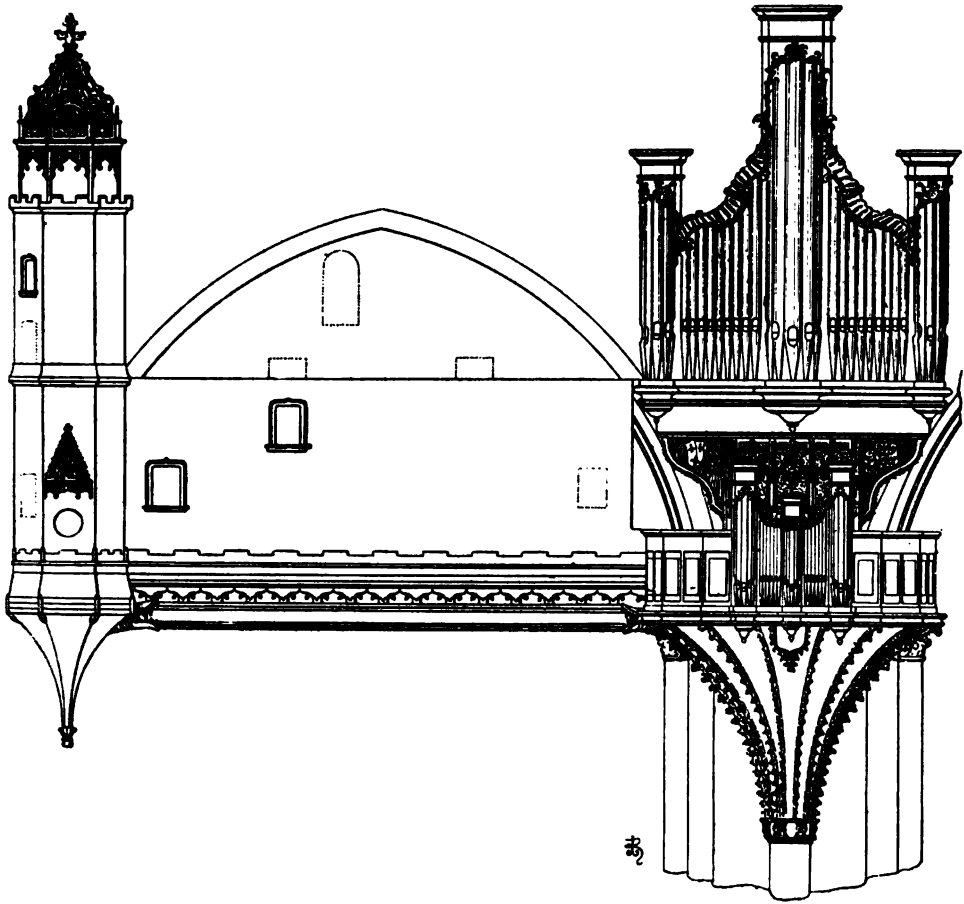
L'encorbellement lui-même est d'harmonieuses proportions, et il se divise en neuf pans, séparés par huit dentelles de bois sculpté à jour du meilleur style et de dessins variés. Du haut du pan central se détache un cartouche soutenu par des feuillages; l'écusson de France et Dauphiné y était peint, on l'a caché en y collant du papier de couleur. Tout cet encorbellement a été assez maladroitement repeint il y a peu d'années, mais on en a respecté l'ordonnance et les sculptures.

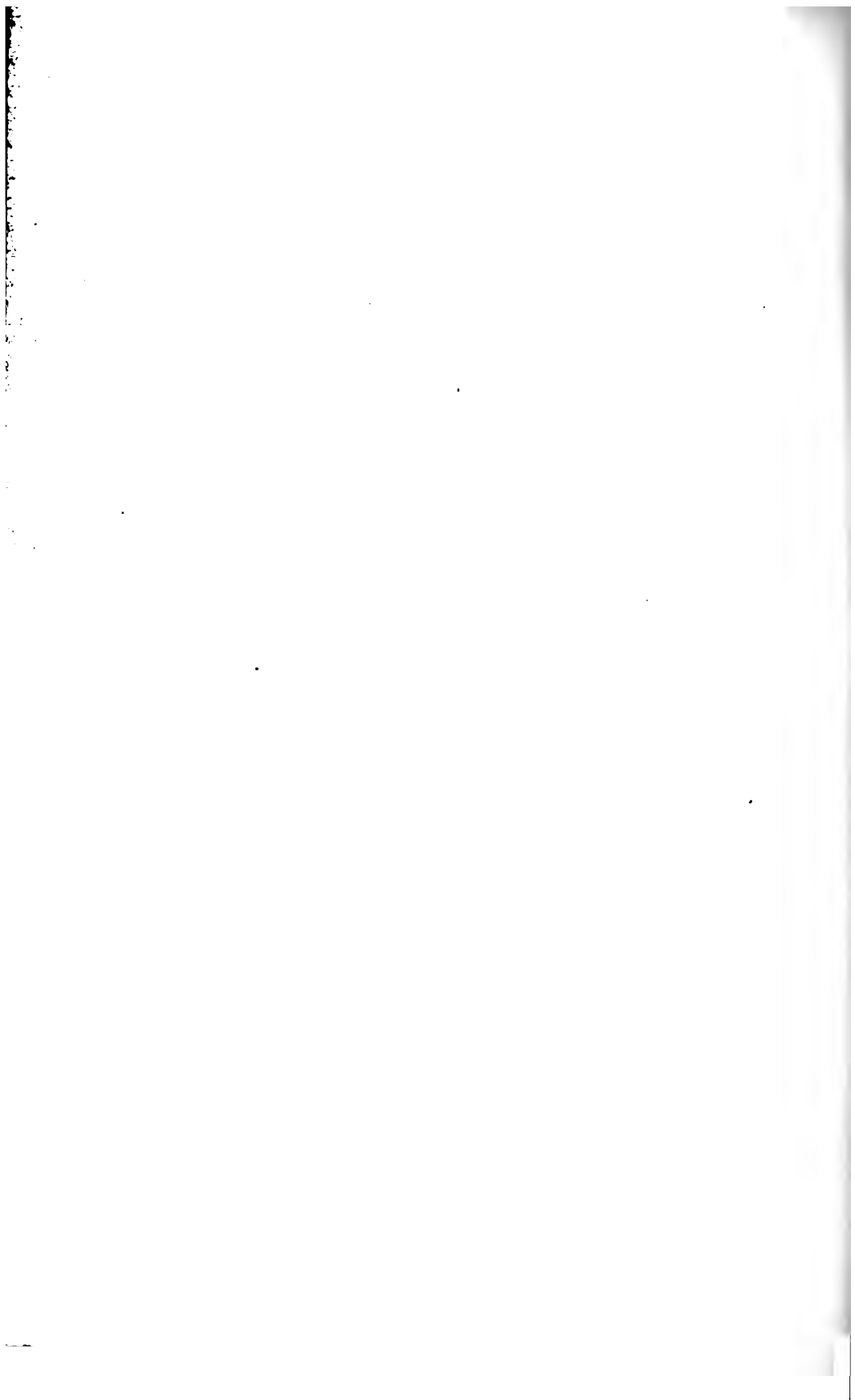
La plate-forme demi-circulaire, formée par le haut de l'encorbellement, est environnée d'un garde-corps ou balustrade pleine, sans style, et composée d'une série de panneaux grossièrement encadrés d'une simple moulure. Au milieu est un positif², orné de sculptures sur bois d'un style rocaille assez médiocre.

Par derrière, dressé contre le mur de l'église, est le buffet des grandes orgues; il est entouré et surmonté de sculptures absolument identiques comme style avec celles du positif. Les tuyaux sont rapportés par des encorbellements latéraux, de telle sorte que le

¹ Pl. 1.

² Petit buffet d'orgues placé derrière l'organiste, et que celui-ci met en jeu avec un petit clavier posé devant lui, au-dessus ou à côté du grand.





clavier est placé dans la partie la plus étroite, et que la boiserie va en s'élargissant du bas en haut. Cette disposition a l'avantage d'augmenter l'étendue de la place que devaient occuper les chanteurs ou les musiciens groupés autour de l'organiste ; elle aurait été en effet fort restreinte si le buffet eût reposé sur le sol de toute sa largeur.

Le style des boiseries qui entourent le clavier est fort différent de celui qui orne le buffet et le positif. Sur le milieu de chacun des encorbellements latéraux est un écusson, l'un de France, l'autre de France et Dauphiné ; leur dessin est du pur quinzième siècle, la partie supérieure ayant la forme d'une accolade, la pointe inférieure aiguë et contournée, et une arête vive divisant le champ en deux parties égales sur toute sa longueur.

Ces écussons sont entourés de sculptures figurant plusieurs étages de meneaux gothiques, accompagnés de rosaces flamboyantes et d'entrelacs rayonnants. Le clavier lui-même est environné de panneaux du même style avec arcatures à tiers-point très-surchargées d'ornements gothiques ; chaque panneau est séparé du suivant par un pinacle aigu orné de feuillages sur chacune de ses arêtes supérieures. Sur les angles des encorbellements courent deux guirlandes de feuillages très-découpés ¹.

Je constate en passant un détail, qui, ainsi qu'on le verra, a bien son importance : les panneaux qui surmontent immédiatement le clavier ont été mutilés à leur partie inférieure, pour permettre d'y encastrier ce clavier et les registres qui l'accompagnent ; différant en cela de ceux qui sont à droite et à gauche, ils sont incomplets par le bas ; ils sont donc antérieurs au clavier, et l'on a dû les mutiler pour le placer.

Autre détail caractéristique, les différentes parties de l'encorbellement et des boiseries sont assemblées à l'aide de broches de fer cachées dans leur épaisseur, et dont l'extrémité, faisant saillie au dehors, est percée d'un trou longitudinal dans lequel passe une clavette en forme de virgule.

Il importe en dernier lieu de remarquer que les faces latérales de l'encorbellement qui supporte les tuyaux des orgues ne sont pas sculptées ; on s'est contenté d'y peindre des feuillages. Or ces pein-

¹ Pl. 3.

tures ne se voient que sur la partie antérieure de ces faces latérales; la partie qui touche le mur n'en présente pas trace et est visiblement plus moderne que l'autre; preuve palpable que dans une restauration postérieure on a fortement augmenté le volume du buffet des orgues, et qu'en conséquence l'épaisseur de son support a dû être doublée pour lui offrir un point d'appui suffisamment solide.

Une petite porte ménagée à gauche du buffet donne accès dans un réduit où sont disposés les soufflets; on en sort par une deuxième petite porte qui conduit sur un étroit balcon suspendu au-dessus de la nef latérale de gauche, le long du réduit fermé qui contient le jeu des soufflets ¹.

Ce balcon est l'un des éléments les plus caractéristiques pour établir l'âge du monument; sur toute sa longueur court un garde-corps à hauteur d'appui, orné de dix-neuf panneaux en bois, sculpté à jour, figurant des arcatures, des rosaces, des meneaux et des entrelacs gothiques, et posés sur d'autres panneaux de bois plein, peints en rouge et en vert. Chacun de ces panneaux est séparé du suivant par un petit contre-fort en bois sculpté, ayant une base quadrangulaire, un ressaut intermédiaire et au haut un amortissement incliné. Aux deux extrémités de ce balcon, sur deux armatures en bois, sont sculptées en ronde bosse, d'un côté une tête de bélier, de l'autre une tête d'homme barbu de face, la bouche largement ouverte et coiffé d'un chaperon plat ². Ce balcon a subi quelques mutilations partielles, qui n'empêchent pas de juger de l'ensemble.

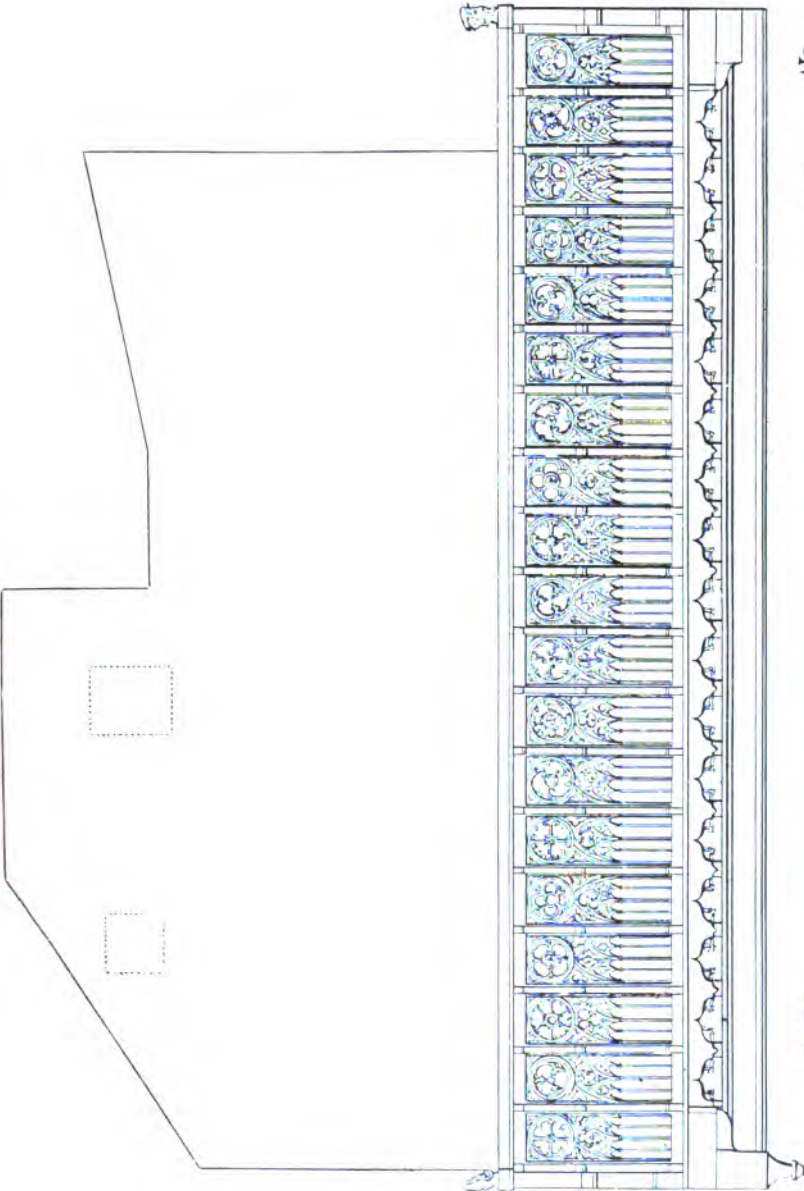
Un pont, hardiment jeté sur le vide de la nef, conduit de cet étroit balcon dans une tourelle polygonale, placée à l'angle de l'église et dans laquelle un escalier à vis conduit au clocher.

Voilà la description complète des orgues d'Embrun; on voudra bien me pardonner sa longueur, car une bonne description est la base indispensable de toute dissertation sur l'âge d'un monument ³.

¹ Pl. 2.

² Pl. 3.

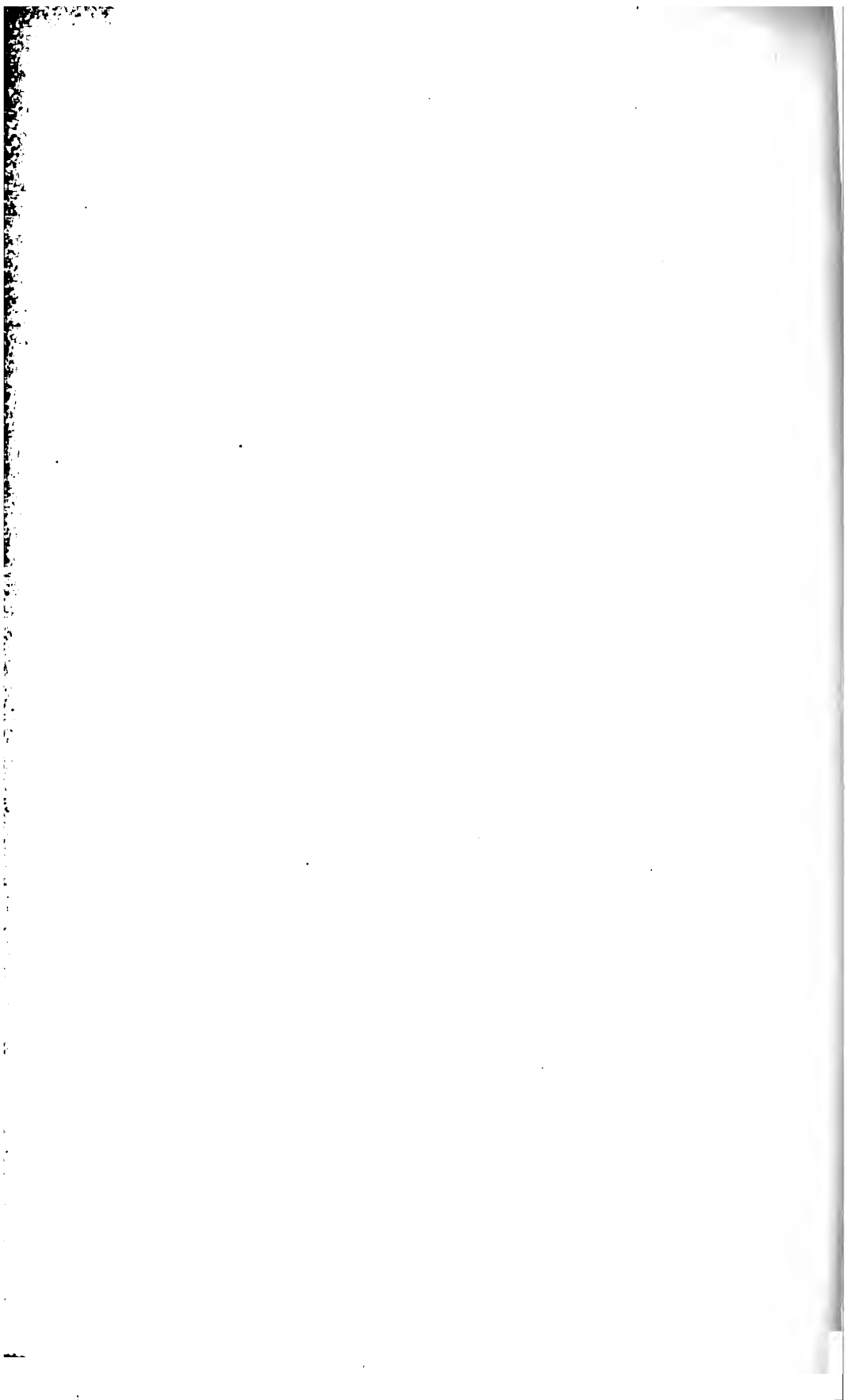
³ J'ai déjà décrit sommairement les orgues d'Embrun dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France*; M. l'abbé Guillaume connaît ce travail, puisqu'il le cite.



Handwritten signature or mark.

PLANCHE II

Page 658.



II

De quelle époque datent ces orgues ? La réponse n'offre pas de difficulté.

Ouvrons le *Cours d'archéologie* de M. Quicherat : qu'y lisons-nous ? Les orgues, disait cet illustre maître, étaient d'abord posées sur le jubé et portatives ; à la fin du quinzième siècle seulement on les suspendit contre les murs de l'église. Les plus anciennes sont placées soit dans l'un des côtés du transept, soit dans la nef principale, suspendues en encorbellement contre l'un des piliers. Un réduit renfermait les soufflets. Il y avait dans la cathédrale de Strasbourg des orgues construites absolument sur ce modèle.

Je dois ajouter que M. Quicherat, quand il visita, il y a quelques années, la cathédrale d'Embrun, n'hésita pas un seul instant à considérer nos orgues comme du quinzième siècle et à les mettre au nombre des plus anciennes et des plus intéressantes de France¹.

Consultons maintenant le *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc ; nous y trouvons la reproduction de deux orgues anciennes, celles de Perpignan de la fin du quinzième siècle, et celles d'Hombleux du seizième. Or la forme des orgues d'Embrun et de celles d'Hombleux est à peu près exactement la même ; on constate dans toutes les deux un détail très-caractéristique, ce sont les encorbellements qui supportent le buffet, et M. Viollet-le-Duc donne la raison de cette disposition. Elle avait pour but de permettre aux musiciens et aux chanteurs de se tenir debout à droite et à gauche de l'organiste en lui faisant face. Mais si la forme des

¹ J'ai puisé les quelques lignes qui vont suivre dans le résumé du cours inédit de M. Quicherat, rédigé par l'un de ses meilleurs élèves.

² M. l'abbé Guillaume cite au nombre des personnes qui, ainsi que lui, ont supposé les orgues d'Embrun de l'époque de Louis XIII, feu M. l'abbé Barelle, ancien curé d'Embrun ; nul n'eût sans doute été plus surpris que ce vénérable ecclésiastique, qui ne s'était jamais occupé d'archéologie, s'il se fût douté qu'on chercherait à le transformer un jour en une autorité pour juger de l'âge d'un monument. M. l'abbé Guillaume cite encore M. Charpenay, photographe. Il s'appuie enfin sur l'opinion de *connaisseurs compétents* et d'*amateurs embrunais* (p. 250).

orgues d'Embrun et d'Hombleux est presque identique, le caractère de leur ornementation est très-différent. Les secondes sont ornées de rinceaux, de pilastres, de têtes casquées posées de profil; sur les premières, au contraire, on voit des entrelacs gothiques, des rosaces, des meneaux flamboyants. Ce caractère de l'ornementation assigne sans hésitation possible aux orgues d'Embrun la date la plus ancienne.

L'ornementation des orgues d'Embrun offre, au contraire, de nombreux points de ressemblance avec celle des orgues de Perpignan, que Viollet-le-Duc, et il s'y connaissait, n'hésite pas à considérer comme de la fin du quinzième siècle. Il faut donc regarder ces deux monuments comme à peu près contemporains.

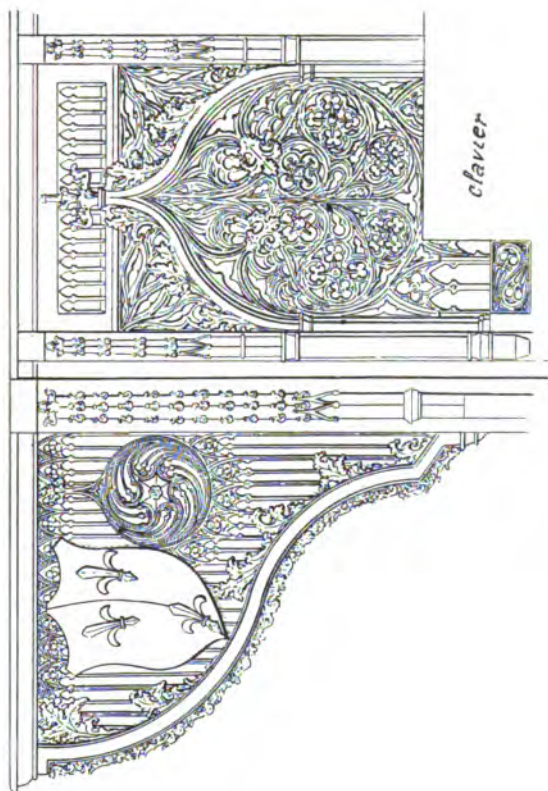
Je pourrais m'en tenir là, m'en remettre simplement aux dessins que j'ai fait passer sous vos yeux et vous dire : Voyez et jugez; et votre réponse, je le crois, ne serait pas douteuse. Mais il est préférable d'user d'une méthode plus scientifique et de reprendre l'examen du monument par le détail.

L'encorbellement qui supporte le buffet est soutenu à sa base par de petits personnages grotesques, dont je mets au défi de trouver un seul exemple au dix-septième siècle, et dont le caractère et les attitudes sont du pur quinzième.

L'encorbellement lui-même est divisé en neuf pans, séparés par des dentelles de bois sculpté à jour d'un style absolument étranger au dix-septième siècle, et dont on trouve, au contraire, de nombreux exemples au quinzième et seizième.

On peut en dire tout autant des panneaux d'un pur gothique flamboyant qui ornent la base du buffet et le balcon suspendu sur la nef latérale; de l'élégante sculpture qui surmonte la tourelle faisant pendant au buffet; du dais placé au-dessus de l'œil-de-bœuf ouvert dans cette tourelle. Au dix-septième siècle on ne trouvait plus même dans les contrées les plus reculées et les plus arrières de France d'artistes qui fissent du gothique; le style et le genre de l'ornementation s'étaient profondément modifiés depuis longtemps, et le gothique avait cessé d'être à la mode avant la fin du seizième siècle¹.

¹ A l'occasion de ces sculptures sur bois, M. l'abbé Guillaume cite l'autorité de M. de Lavalette, intendant militaire en retraite (p. 258); d'après ce savant géologue, les sculpteurs sur bois auraient surtout fait merveille dans les Alpes sous



⌘

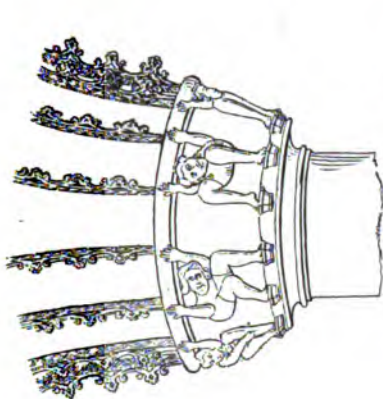
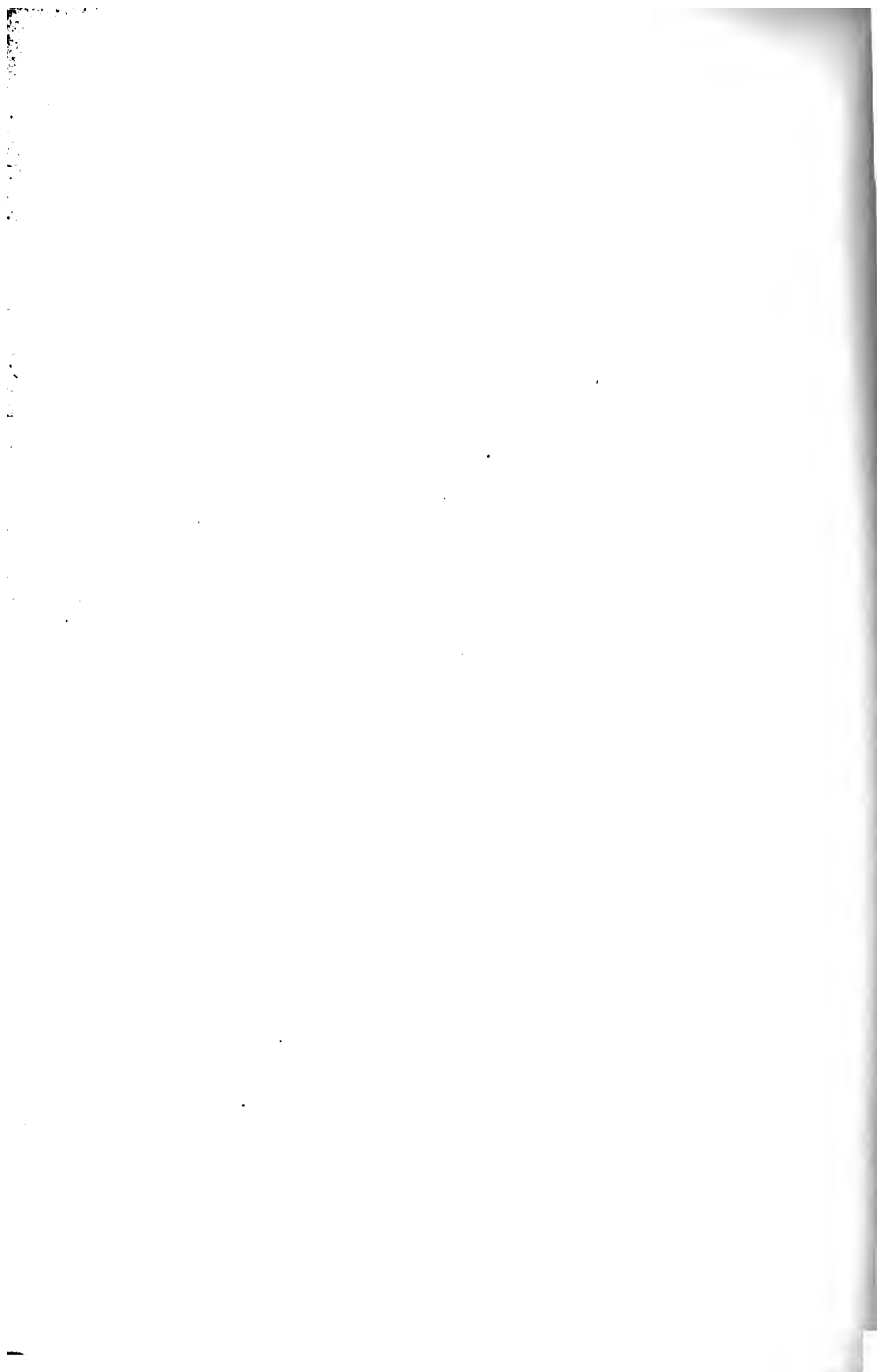


PLANCHE III.

N° 3



Peut-on attribuer sérieusement au dix-septième siècle des ouvertures en accolade comme celles que l'on voit au réduit qui contient les soufflets de nos orgues? Il serait aisé de démontrer que ce genre d'ouvertures a été remplacé au milieu du seizième siècle par des fenêtres à anse à panier, puis au dix-septième par des linteaux rectangulaires.

Je ne pense pas que l'on pût trouver, au dix-septième siècle, une tribune soutenue par des poutres enfoncées dans la gueule de monstrueuses têtes de dragon; ce genre de suspension est absolument dans le goût du moyen âge; au dix-septième siècle, on eût fait supporter les maitresses poutres par des volutes ou un ornement analogue. L'ornementation crénelée dont j'ai constaté l'existence dans plusieurs parties de nos orgues, aussi bien que la découpe trilobée courant à la base de la tribune fermée, portent également leur date avec elles. Des créneaux d'un modèle absolument identique se voient au haut de curieuses boiseries qui entourent toute l'église de Névache (Hautes-Alpes), et sont datées de 1537¹.

Enfin a-t-on jamais fait au dix-septième siècle des assemblages de boiseries à l'aide de broches de fer et de clavettes? Ce mode tout primitif sent son moyen âge et n'était même plus en usage au seizième siècle. Si l'on avait voulu, au dix-septième siècle, se servir de fer pour assembler et consolider la carcasse de nos orgues, on eût au moins employé, au lieu de clavettes, les boulons avec pas de vis qui étaient alors inventés et qui ont l'avantage de pouvoir se resserrer constamment au moyen d'écrous.

En un mot, les orgues d'Embrun, sauf une faible partie dont je vais parler, datent visiblement du quinzième siècle.

Sont cependant postérieures à cette époque les boiseries qui

le règne de Louis XIII. Or les plus remarquables sculptures sur bois de la région des Alpes sont sans contredit les portes de l'église de Névache (1498) et le couronnement des fonts baptismaux de Vallouise (1518). Le mobilier et les portes de l'église de Vallouise, celles de l'église de Guillestre, les stalles d'Embrun, etc., sont du quinzième ou du seizième siècle. Les sculptures de l'époque de Louis XIII sont dans nos contrées d'une rare lourdeur et d'un goût médiocre, et ne peuvent en aucune façon être comparées aux œuvres délicates et légères qui les ont précédées.

¹ Voir, dans *l'Inventaire des richesses d'art de la France; Hautes-Alpes* : Névache.

ornent le buffet et le positif, et le garde-corps qui surmonte l'encorbellement. Les boiseries, avec leurs rubans et leurs rocailles, datent incontestablement du dix-huitième siècle; elles sont, au surplus, d'une rare médiocrité. Quant au garde-corps, c'est du bois mis en œuvre par un menuisier de village; il peut dater de toutes les années qui se sont écoulées depuis le dix-septième siècle jusqu'à nos jours.

III

Il nous reste à examiner maintenant si les dates, telles que je viens de les donner, sont d'accord avec les témoignages des historiens et avec les documents manuscrits.

Voici ce qu'écrivait, en 1642, le Jésuite embrunais Marcellin Fournier, auteur d'une histoire encore inédite des *Alpes Maritimes et Cottiennes*¹, relativement aux orgues d'Embrun :

« Qui a veu dans l'église d'Ambrun l'estuy des orgues avec les
 « pourtraicts de Louys onzième et de son fils Charles huictième,
 « jugera bien que c'estoit l'ouvrage de ce mesme dévot monarque,
 « outre le témoignage du notaire et procureur Calignon qui, encore
 « plain de santé, a tenu entre ses papiers le contract de prix fait,
 « mais qu'il a laissé égarer durant la suite des dernières pestes. Il
 « jugera bien encor que c'estoit une pièce toute royale. Le commun
 « sentiment nous assure encore que les tuyaux estoient d'argent;
 « on ne peut pas doubter que la plus part ne fust de cette compo-
 « sition, à son grand dommage, puisqu'elle attira la ravissante
 « avarice de l'hérétique au pillage. Si cet harpye a fait taire les
 « orgues un long temps, non pas la mémoire et les louanges de
 « Louys, autant de fois qu'on disoit : Que sont devenues les riches
 « et belles orgues de Louys onzième? le chapitre despuis quelques
 « années a fait réparer cette perte par d'autres², qui sans oser dis-
 « puter avec les premières aussi peu que de comparer les fleutes

¹ Bibliothèque de Lyon, Catalogue Delandine, n° 806.

² M. l'abbé Guillaume pense que cette restauration de 1632 n'était pas connue avant la publication des documents qu'il a découverts (p. 251); le passage précéde de l'*Histoire du Père Fournier*, si connue en Dauphiné, et qu'il cite même à plusieurs reprises, démontre le contraire.

« de Marsyas avec l'harmonie d'Apollon, se peuvent attribuer cette gloire sans mensonge d'être des plus belles de ce temps. »

Il résulte de ce passage que les orgues d'Embrun datent du quinzième siècle, ainsi que le constatait un prix fait que les contemporains du P. Fournier avaient eu entre les mains; qu'en 1642 ces orgues passaient généralement pour provenir de la libéralité de Louis XI¹; que le buffet, comme dans la plupart des orgues de cette époque, était fermé par des volets composés de trois panneaux, sur lesquels étaient peints, au milieu probablement, la Vierge, à droite et à gauche Louis XI et son fils Charles, Dauphin, agenouillés. Le panneau central avait sans doute été brisé par les huguenots en 1585, et il ne subsistait plus en 1642 que les représentations des deux princes agenouillés en face l'un de l'autre².

Quant aux tuyaux d'argent, je crois qu'il faut reléguer cette chimère avec la grille du même métal et les chandeliers d'or massif que le même Louis XI aurait donnés, d'après la tradition, à la cathédrale d'Embrun. En effet, les chanoines d'Embrun firent rédiger au milieu du seizième siècle l'inventaire de leur trésor, et le P. Fournier nous a transmis ce document; ils n'auraient pas manqué d'y insérer la description d'objets d'une aussi grande valeur, s'ils avaient, en effet, existé; cependant nous ne trouvons rien de pareil dans le texte assez explicite de cet inventaire.

Je tiens à bien faire constater qu'en 1642, il n'existait aucun doute ni sur l'âge, ni sur la provenance des orgues d'Embrun.

¹ « Quelques auteurs, écrit M. l'abbé Guillaume (p. 250-251), attribuent nos orgues à la libéralité de Louis XIII, d'autres, à celle de Louis XV. » Les auteurs, aussi bien que la tradition, sont d'accord pour attribuer les orgues d'Embrun à Louis XI.

² M. l'abbé Guillaume convertit ces portraits en des bustes; ils auraient été, selon lui, placés à droite et à gauche du clavier pour cacher les écussons qui s'y trouvaient, après que les armoiries qui y étaient sculptées eurent été mutilées (p. 257). Il faut remarquer tout d'abord que cette mutilation date de la Révolution, c'est-à-dire d'une époque très-postérieure à l'*Histoire du P. Fournier*. En second lieu, des bustes ne peuvent être placés devant une surface perpendiculaire sans des crochets pour les soutenir, ou une tablette pour les supporter. Des crochets laissent des trous dans le bois; une tablette doit être encastrée profondément dans une rainure ménagée dans le panneau; l'un et l'autre de ces modes de suspension ne peuvent donc disparaître sans laisser de traces. Si l'honorable écrivain qui a donné lieu à cette discussion s'était livré à un examen minutieux de la boiserie, il aurait vu immédiatement que l'état du panneau sur lequel sont sculptées les armoiries mutilées contredisait absolument son hypothèse.

Quarante ans plus tard, Raymond Juvéris, procureur du Roi à Gap, abrégéa et habilla à la moderne l'histoire du P. Fournier, en corrigeant ce qu'il trouvait inexact¹; il se contenta de copier presque textuellement le passage que je viens de citer, preuve certaine que de son temps la tradition n'avait pas varié et que nulle dissidence n'existait encore relativement à la date et au nom du donateur des orgues d'Embrun.

A la fin du dix-huitième siècle, Albert, curé de Seyne, dans son instructive histoire du diocèse d'Embrun², parle des orgues dans les termes suivants : « Louis XI ne borna pas ses bontés pour cette « église à ce seul don (*de 4,000 ducats de rente*); il y fit encore « construire un bel orgue dont on croit que les tuyaux étaient d'ar- « gent, ou au moins d'étain mêlé avec de l'argent; mais les hérétiques du seizième siècle les ont détruits, et n'y ont laissé que les « portraits de Louis XI et de Charles VIII, Dauphin, son fils. » Et ailleurs : « L'orgue qu'on a déjà fait observer être de la libéralité « du roi Louis XI envers cette église, est placé contre le pilier de « la voûte qui soutient le clocher; on croit que dans les commence- « ments les tuyaux de sa montre étaient d'argent, et que les calvi- « nistes les ont enlevés. Quoi qu'il en soit, cet orgue est encore un « des plus beaux qui se voyent en France; les tuyaux de la montre « ont été refaits à neuf du temps de l'archevêque Mgr Fouquet. »

Voilà donc un troisième texte, également formel, attribuant nos orgues au quinzième siècle et à Louis XI; il nous apprend de plus qu'au dix-huitième siècle elles ont été restaurées sous l'épiscopat de Mgr Fouquet (1741-1767).

Ainsi donc, et pour résumer les récits parfaitement concordants des histoires de l'Embrunais, les orgues de cette ville datent de la fin du règne de Louis XI; le buffet a été mutilé en 1585 à la suite de la prise d'Embrun par les huguenots; le chapitre l'a fait restaurer une première fois peu d'années avant 1642, une seconde fois entre les années 1741 et 1767.

¹ Le manuscrit de Juvéris existe dans la bibliothèque du petit séminaire d'Embrun.

² *Histoire géographique, ecclésiastique et civile du diocèse d'Embrun*, 1783, t. II, p. 308 et 342.

IV

Passons maintenant à l'examen des documents apportés ici, l'an dernier, par M. l'abbé Guillaume, et voyons s'ils contredisent les récits des historiens. Je me contenterai de les résumer brièvement; on pourra, au besoin, recourir au texte complet imprimé dans le dernier volume des *Comptes rendus des réunions des sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*. Bien loin de contredire en rien les historiens dont je viens de lire quelques passages, ces documents interprétés comme ils doivent l'être sont la plus éclatante confirmation de ce qu'ils ont écrit.

Il en résulte tout d'abord, d'une manière indéniable, que les grandes orgues d'Embrun existaient antérieurement à 1632. En effet, nous voyons le chapitre disposer en 1632 d'une somme de 600 livres pour l'achat des fournitures nécessaires à l'*assortiment* des grandes orgues de la cathédrale; or, le mot *assortiment* est un vieux terme qui ne signifie pas *construction à neuf*, mais *arrangement, remaniement ou réparation*. Comme on ne peut réparer un objet s'il n'existe pas déjà, il résulte de cet article que les chanoines résolurent en 1632 de restaurer leurs grandes orgues, qui existaient, mais étaient en mauvais état¹.

Voici un détail plus formel encore, dont le premier éditeur de ces documents ne s'était probablement pas aperçu, puisqu'il le passe sous silence. C'est la mention d'une somme de 20 sous payée à un maçon nommé Raffin, pour avoir bouché une fenêtre dans le réduit qui renferme les soufflets des grandes orgues et en avoir ouvert un autre. Ce réduit existait donc antérieurement aux réparations entreprises en 1632, et l'on se contenta à cette époque d'en accommoder les ouvertures aux nécessités de l'installation de nouveaux soufflets; tels qu'ils furent placés alors, ils interceptaient probablement le jour d'une fenêtre; on dut la condamner et en ouvrir une ailleurs. En effet, dans le dessin qui accompagne cette communication on peut remarquer, à côté des fenêtres en accolade

¹ Documents de M. l'abbé Guillaume, n° 1 bis.

du quinzième siècle, d'autres fenêtres rectangulaires plus modernes, tracées par de simples lignes ponctuées. Ce sont celles qui ont été ouvertes aux dix-septième et dix-huitième siècles¹.

Il résulte des documents publiés par M. l'abbé Guillaume qu'un chanoine délégué à cet effet fit à Marseille l'acquisition de cuivre, d'étain, de plomb, de fer-blanc, de laiton, de fil d'archal et de peaux; le métal devait servir à faire ou à réparer les tuyaux des orgues; les peaux, à faire ou à réparer les soufflets². Une fois ces matières premières amenées à Embrun, on se procura du charbon et du bois pour fondre les métaux, un pot de fer pour les contenir à l'état liquide, une cuiller pour agiter ou transporter la fonte, du bois pour servir de moule aux tuyaux, une tablette de noyer pour y encastrier les lames et languettes sonores, de la colle pour assembler les peaux des soufflets, du papier pour tracer le plan du monument³.

Or, ainsi que je l'ai dit, l'édifice des orgues d'Embrun comporte plusieurs milliers de kilogrammes de bois, de madriers, des poutres énormes, quelques centaines de kilogrammes de plâtre, des briques, etc. Il n'est question de rien de pareil dans les documents découverts par M. l'abbé Guillaume; ils ne contiennent pas trace d'un travail fait ailleurs qu'au buffet même des orgues.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur les planches qui accompagnent ce travail, pour voir quel rôle important jouent la menuiserie et la sculpture dans les orgues d'Embrun; les panneaux, les dentelles, les feuillages y sont très-nombreux et représentent une dépense très-importante. Veut-on savoir par quelle somme tout ce travail est représenté dans les documents découverts par M. l'abbé Guillaume? Par *douze francs* donnés à un menuisier nommé Jessé Martin, pour avoir fait deux portes en noyer et deux armoires pour l'orgue. Ce n'est certainement pas, en effet, *armoiries* qu'il faut lire, ainsi que l'a fait M. l'abbé Guillaume; je n'ai pas eu sous les yeux, il est vrai, le document original, mais je doute fort que l'on puisse lire autre chose qu'*armoires*, et non *armoiries*. Ce dernier mot serait absolument impropre dans la circonstance, car on nomme *armoiries*, non pas un écusson sculpté, mais une certaine figure

¹ M. l'abbé Guillaume, document X.

² *Ibid.*, documents II, III et IV.

³ *Ibid.*, documents X et XIII.

héraldique peinte ou sculptée sur un écusson, et surtout on ne *fait* point des armoiries; on les sculpte ou on les peint. Si l'on veut bien, du reste, se reporter à mes planches, on sera convaincu que la forme des écussons sculptés dans les boiseries du buffet des orgues ne rappelle en rien celle qu'on leur donnait au dix-septième siècle, et qu'ils sont d'une époque très-antérieure. Il faut donc réduire le menuisier Jessé Martin, dont on a voulu faire, si mal à propos, un sculpteur habile, à son véritable rôle, c'est-à-dire à celui d'un ouvrier de petite ville, fabriquant des portes et des armoires, et recevant 12 livres du chapitre d'Embrun pour ces travaux grossiers et sans art.

Je suis obligé de relever encore une inexactitude de M. l'abbé Guillaume; selon lui, le P. L. Jay et les frères Eustache, qui sont nommés dans ses documents, furent les facteurs chargés de la restauration des orgues d'Embrun; mais il se trompe évidemment. Le P. L. Jay, Dominicain et organiste du couvent de Montmélian, fut le conseil du chapitre; fit en cette qualité un voyage à Embrun et à Marseille; dressa le devis et le plan du travail; présida à l'achat des matières premières; traita au nom des chanoines avec les frères Eustache, facteurs d'orgues; puis, les choses étant en bonne voie, il rentra dans son couvent. Cela résulte d'une lecture attentive des documents publiés¹.

La somme dépensée pour cette réparation de 1632 fut, d'après les quittances produites, de 2,101 livres environ, qui se décomposent de la manière suivante : 637 pour achat de matières métalliques, 57 pour leur transport, 69 pour menus objets et détails, 1,333 pour honoraires des facteurs d'orgues et enfin 12 pour Jessé Martin, munisier, et encore cet ouvrier était-il créancier du chapitre non-seulement pour ses travaux aux orgues, mais pour une porte faite à la maison capitulaire². Or, il suffit de réfléchir un instant pour être convaincu que la construction d'un monument de l'importance et de la beauté des orgues d'Embrun eût coûté, même en 1632, une très-grosse somme; elle eût sans doute excédé dix fois au moins 2,000 livres. Au surplus, la confection de ces orgues eût exigé un architecte, et même un architecte assez habile, des

¹ M. l'abbé Guillaume, documents I *bis*, II et III.

² *Ibid.*, documents II à XII.

maçons, des charpentiers et des sculpteurs sur bois, auxquels on n'eût pas donné 12 livres comme à Jessé Martin, mais plusieurs milliers de livres. De tous ces personnages, on ne trouve aucune trace dans les documents publiés l'an dernier; en effet, ils n'étaient point nécessaires, car les orgues d'Embrun existaient avant 1632, et l'on s'est contenté à cette époque d'en refaire les tuyaux.

Un dernier document découvert par M. l'abbé Guillaume est une quittance de l'année 1751; il en résulte qu'à cette époque on refit le buffet des grandes orgues moyennant la somme de 5,000 francs¹; les frères Scherer, facteurs d'orgues originaires de Suisse, furent chargés de ce travail.

La partie refaite dans cette circonstance ne peut être l'objet d'aucun doute; ce sont les tuyaux du grand jeu, ceux du positif, ainsi que les boiseries qui les surmontent. Cette restauration partielle avait été déjà signalée par le curé Albert dans son histoire dont j'ai cité plus haut un passage. Si l'on pouvait admettre un instant que les grandes orgues d'Embrun datassent de 1632, on arriverait à ce résultat curieux, que leur réfection partielle au dix-huitième siècle aurait coûté plus du double de leur construction totale au dix-septième, puisque la note à payer s'est élevée à 5,000 francs en 1751 et 2,000 seulement en 1632.

Voudrait-on alléguer maintenant que les orgues du quinzième siècle dont le P. Fournier fait mention dans son histoire comme existant de son temps et comme ayant été restaurées peu d'années avant 1642, étaient différentes de celles qui subsistent encore aujourd'hui, et étaient placées dans une autre partie de l'église? Je ne pense pas qu'une pareille opinion doive être sérieusement discutée après l'analyse détaillée que j'ai faite du monument lui-même, de laquelle il résulte qu'il remonte au quinzième siècle pour la majeure partie, et en présence des textes si formels que j'ai cités. Lorsque le Père Fournier écrit que les orgues d'Embrun ayant été dégradées par les protestants en 1585, le chapitre *a fait réparer cette perte par d'autres*, il faut évidemment interpréter ces paroles dans le sens le plus étroit et ne pas oublier que le mot *orgues* peut signifier aussi bien le buffet des orgues que les orgues tout entières; sous la plume d'écrivains qui n'aspirent pas à une grande

¹ M. l'abbé Guillaume, document XIV.

précision, et le Père Fournier était de ceux-là, c'est dans le sens le plus restreint que ce mot est généralement employé.

Enfin M. l'abbé Guillaume pourrait-il prétendre qu'il n'a eu en vue dans le mémoire auquel je répons que le buffet des orgues d'Embrun, et non le monument tout entier? Je me contenterais alors de renvoyer le lecteur au travail lui-même que M. l'abbé Guillaume a fait insérer dans le dernier volume des *Comptes rendus des Sociétés des Beaux-Arts*; on y constatera qu'il n'y fait aucune distinction entre les diverses parties des orgues d'Embrun qui pour lui sont toutes du dix-septième siècle; bien plus on y lira, formellement que les orgues données par Louis XI et mutilées par les protestants étaient situées dans une autre partie de la cathédrale que les orgues actuelles.

En résumé, il résulte de ce qui précède :

Qu'à la fin du quinzième siècle, les orgues d'Embrun furent construites dans cette cathédrale, probablement grâce à la libéralité de Louis XI;

Qu'elles demeurèrent intactes jusqu'en 1585, époque où le buffet fut mutilé par les protestants qui s'emparèrent d'Embrun;

Qu'en 1632 seulement on songea à les *assortir*, c'est-à-dire à les réparer;

Qu'à cet effet le chapitre s'adressa à un Dominicain nommé le P. L. Jay; il fit le plan du travail qui fut exécuté par les frères Eustache, facteurs d'orgues, moyennant la somme de 2,101 livres environ;

Qu'en 1751, la restauration précédente ayant paru insuffisante, on fit refaire en entier le buffet et le positif par les frères Scherer, moyennant la somme de 5,000 livres;

Enfin que sauf ces deux parties, les plus indispensables sans doute au point de vue musical, mais dont l'importance est beaucoup moindre au point de vue de l'art, tout le surplus des orgues d'Embrun, tourelle, encorbellement, tribune, balcon et surtout sculptures, porte incontestablement la marque du style du quinzième siècle, époque qu'il faut sans hésitation assigner à sa construction première¹.

J. ROMAN,
Correspondant du Comité des
Sociétés des Beaux-Arts.

¹ N'ayant pas une assez robuste confiance en mes propres lumières, j'ai voulu

A la suite de la communication de M. J. Roman, la parole est demandée par M. Victor Advielle, représentant de M. l'abbé Guillaume, empêché d'assister à la séance :

M. Victor Advielle, au nom de M. l'abbé Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes, réplique qu'il y a lieu de distinguer entre le buffet d'orgues, c'est-à-dire la boiserie des orgues, qui date rigoureusement du quinzième siècle, et l'orgue proprement dit, l'instrument, qui, dans l'état actuel, ne date plus que du dix-septième siècle.

Les boiseries ou supports en encorbellement qui soutiennent les orgues sont du temps de Louis XI, et M. Dubois-Guchan, ancien élève de l'École des chartes, a même cru y reconnaître tout à fait celles des orgues de Lamballe, qui sont de la même époque; et, à cet égard, M. Roman a raison, bien que postérieurement ces boiseries aient subi de notables remaniements.

Mais M. l'abbé Guillaume, et c'est ce que fait ressortir M. Victor Advielle, ne s'est guère occupé que de l'instrument, c'est-à-dire des tuyaux, des jeux, de la montre.

Or, les pièces communiquées et reproduites établissent que la partie fondamentale des orgues actuelles d'Embrun a été faite par les frères Eustache, en 1632-1635, et réparées, augmentées, embellies et modifiées en 1750-1751, par les frères Schérer, Suisses d'origine, suivant un document récemment retrouvé par le savant archiviste des Hautes-Alpes.

Lors des réparations de 1750, l'extérieur surtout subit des changements considérables. Le jeu supérieur fut garni « d'une montre de seize pieds faite à neuf en étain fin », et l'ancienne montre « placée en dedans du buffet ». Le jeu inférieur ou positif fut également modifié. L'un et l'autre furent ornés de « tourettes » qui existent encore.

Une particularité mérite d'être notée. La « façade de la grande orgue » de 1635 était fermée par « deux grandes portes »; ces portes disparurent en 1750.

En résumé, ajoute M. Advielle, l'erreur commune à M. l'abbé Guillaume et à M. Roman est de vouloir mettre une date à un monument qui comporte deux dates.

consulter, au sujet de la date des orgues d'Embrun, des archéologues dont la compétence ne pût être contestée. Voici leur réponse : d'après MM. le comte de Marsy, président de la Société française d'archéologie; Lecocq-La Marche, archiviste aux Archives nationales, et Maxe-Werly, correspondant du ministère, nos orgues datent de la fin du quinzième siècle; d'après MM. de Lasteyrie et de Montaignon, professeurs à l'École des chartes, et E. Molinier, attaché au Musée du Louvre, elles datent de la fin du quinzième siècle ou du commencement du seizième.

XXX

ÉMILE PORCHET

AUTEUR D'UN SOLFÈGE INSTRUMENTAL SIMULTANÉ

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Émile Porchet naquit à Seurre (Côte-d'Or), le 18 janvier 1840, d'une famille d'artistes musiciens d'origine lyonnaise. Il reçut de bonne heure des leçons de son père, qui lui enseigna simultanément le piano, le violon et l'orgue. Le jeune Émile, parfaitement doué, surtout au point de vue musical, faisait dès l'âge de treize ans sa partie de violon au théâtre de Besançon, qui à cette époque jouait les répertoires d'opéra et d'opéra-comique.

Arrivé à Paris en 1856, il fit partie des orchestres du Théâtre-Français, du théâtre des Variétés, du Théâtre-Lyrique et enfin du Théâtre-Italien.

Émile Porchet était surtout un chercheur; grâce à ses heureuses dispositions, à un goût délicat, qui ne firent que se développer par l'étude et le travail, il put se consacrer tout entier à l'enseignement musical, réservant ses moments de loisir pour des études mathématiques et mécaniques (horlogerie de précision), et pour des essais de photographie (art nouveau qui était à cette époque la préoccupation de tous les esprits).

Il vint se fixer à Pantin et s'y maria en 1863.

C'est à partir de cette époque que le virtuose, connu déjà comme violoniste de talent, se développe tout entier; il devient l'un des directeurs de l'*Orphéon*, crée la *Fanfare municipale*, l'*Union musicale* et la *Société symphonique*, qui, sous cette direction habile, énergique et artistique, obtinrent les plus grands succès.

Émile Porchet a été organisateur : à partir de ce moment, ses relations s'étendent de plus en plus, et ses travaux augmentent dans les mêmes proportions.

Pendant plus de vingt ans, il cumule dans cette petite ville de

Pantin les fonctions délicates d'organiste, de maître de chapelle et de professeur des écoles de la ville.

En 1870-1871, où nombre de positions s'écroulent, il ne perd pas courage; on le voit marcher comme chef de fanfare en tête d'un *bataillon de mobiles de la Seine*. Les musiciens accourus sous sa direction laissaient bien un peu à désirer au point de vue artistique; mais, dans ce moment-là, tout groupe représentait une famille, et le chef de cette famille eut pour principe de montrer une très-grande indulgence envers ses inférieurs; ajoutons qu'il ne se fit jamais payer pendant cette époque néfaste.

Une section de l'*Association polytechnique* ayant été créée à Pantin, Émile Porchet en devint l'un des professeurs les plus actifs, puisqu'il conserva pendant plusieurs années les difficiles fonctions de secrétaire; il justifiait pleinement et entièrement la vieille devise qui se lit sur les armes de la ville : **HARDY, PANTIN, EN AVANT!**

Le 2 février 1875, Porchet reçut des mains du ministre de l'Instruction publique les palmes académiques.

En 1881, ses concitoyens reconnaissants le nommèrent conseiller municipal à une très-grande majorité. Il organisa ensuite en 1882 un Concours international, où deux cent quarante-trois sociétés musicales répondirent à son appel.

Élu à l'unanimité Président de ce grand concours, il se multiplie et l'organise avec un zèle, une entente au-dessus de tout éloge. Il se révèle alors comme compositeur, et parmi les morceaux créés par lui, il y en eut un (la fantaisie sur le *Premier Jour de bonheur*) qui fut « imposé dans la division d'honneur des fanfares, dont « l'exécution fut un véritable triomphe pour l'auteur et pour les « artistes ». (Phrase copiée textuellement dans le *Bulletin de l'Association des éditeurs de musique*, février 1884.)

Pendant tout ce temps, Porchet n'oublie pas les pauvres; de nombreux concerts de bienfaisance sont organisés par lui, et chaque fois des sommes d'argent relativement considérables servent à soulager bien des misères.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans toutes ses compositions originales ou tirées d'opéras pour les Sociétés, mais nous nous occuperons spécialement de l'œuvre principale de toute sa vie, de son *Solfège instrumental*.

Toute médaille a son revers. Émile Porchet est frappé, d'une

manière tout à fait inattendue, d'une paralysie partielle du côté gauche en 1883; il fallait donc se résigner à quitter, au moins momentanément, cette carrière musicale, et néanmoins il s'inquiétait pour l'avenir de sa femme, de son fils; il pensait à tous les siens; avant cette terrible maladie, il était venu à Paris s'établir éditeur de musique; ne pouvant plus faire de musique, il se mit alors à fréquenter les bibliothèques publiques, à lire un grand nombre d'auteurs qui s'étaient occupés de musique, surtout les didacticiens.

A l'aide de ces renseignements et de ses idées personnelles, il écrivit, de sa main restée valide, les pages qui devaient apporter dans l'avenir le bien-être à la maison.

Cette œuvre parut enfin; le *Solfège simultané* fut gravé, tiré, *partie conductrice* et *parties séparées*; ces dernières, à l'exception de trois, furent mises en vente, et, avant de mourir, Émile Porchet put voir qu'il avait créé une œuvre artistique dont le succès ne ferait que s'accroître; c'était une véritable fortune léguée à ses deux héritiers. Il y a deux ans, Porchet mourait, beaucoup trop jeune, mais du moins avec la consolation d'une existence bien remplie, d'une vie consacrée entièrement à sa famille et à tous ses concitoyens.

Dans les dernières années de sa vie, j'entrai en relations suivies avec lui, et je devins bientôt l'un de ses amis; ce fut alors qu'il me communiqua ses craintes, ses espérances. J'avais fait, de mon côté, des tentatives assez heureuses d'enseignement instrumental simultané dans mes cours de l'Association polytechnique. Nous étions, comme vous le voyez, bien près de nous entendre. Son premier soin fut de me donner les moyens de faire profiter mes élèves de sa nouvelle méthode. Je n'eus qu'à m'en louer, comme en témoignèrent bientôt les résultats obtenus.

Quelque temps après, bien qu'il fût au déclin de sa vie, je pus obtenir de lui d'assister à une de mes répétitions, où je le présentai comme l'auteur du solfège à mes élèves rassemblés; ce fut, je crois, l'une des dernières fois qu'il entendit de la musique (si nous pouvons appeler ainsi des exercices plus ou moins bien exécutés), et la dernière ovation qui lui fut faite.

Le 31 octobre dernier, la ville de Pantin inaugurait son nouvel Hôtel de ville; le mort regretté n'avait pas été oublié par ses concitoyens, son souvenir était partout. L'orchestre, en mémoire du mort et aussi à cause du talent personnel du jeune chef d'orchestre,

avait été placé sous la direction d'un de ses frères, M. Jules Porchet, officier d'Académie, organiste, et professeur de musique des écoles de Pantin.

Solfège.

Après avoir rendu cet hommage à l'homme de bien, nous n'avons plus qu'à analyser très-sommairement son solfège et à terminer en citant quelques documents statistiques qui nous ont paru dignes d'intérêt.

Au point de vue théorique, l'auteur laisse toute latitude au professeur, en ne plaçant aucun texte à l'appui de ses exercices. Laissons-lui la parole : son entrée en matière n'est que de quelques lignes ; nous pouvons donc, par conséquent, la reproduire *in extenso*.

« Cet ouvrage, dit-il, est destiné aux *fanfares* et aux *musiques d'harmonie*. On n'y trouvera pas de nombreux développements théoriques, une longue expérience de l'enseignement musical ayant surabondamment démontré à l'auteur qu'une explication verbale du professeur, faite *au moment opportun*, était préférable à des pages de texte que l'élève lit le plus souvent sans les comprendre.

« Pour suivre avec fruit les études de ce livre, l'élève devra probablement connaître les éléments de la notation musicale et du solfège. Ces connaissances préliminaires seront enseignées par le professeur à l'aide du tableau noir, qui est un excellent auxiliaire pour la démonstration.

« Avec cet ouvrage le professeur pourra, en consacrant une partie de chaque leçon aux élèves, mettre rapidement ces derniers à même de prendre part à l'exécution d'ensemble.

« MM. les chefs de musique convaincront facilement leurs élèves que l'étude raisonnée et suivie du solfège constitue le seul moyen d'arriver sûrement et promptement à une exécution correcte.

« La routine est non-seulement un obstacle au progrès, elle a surtout pour effet d'enrayer et de rendre extrêmement pénible l'étude de la musique d'ensemble.

« Rendre moins aride au début l'étude du solfège ;

« La présenter d'une façon aussi attrayante que possible par

« l'exécution immédiate de morceaux d'ensemble très-faciles et
« offrant de l'intérêt;

« Faciliter et abrégé la tâche du professeur :

« Tel est le but que l'auteur s'est efforcé d'atteindre en écrivant
« ce livre. »

L'auteur procède tout de suite aux exercices préliminaires d'intonation que l'on peut faire exécuter d'ensemble, mais seulement par les instruments d'une même tonalité; ces exercices (1 à 27) ne sont d'abord que des gammes, des intervalles, les derniers avec des \sharp , \natural et \flat accidentels.

Les numéros 28 et 29 sont consacrés aux notes graves et élevées (difficiles à obtenir); ces vingt-neuf numéros sont, si nous pouvons nous exprimer ainsi, l'*Introduction* du solfège.

Les leçons suivantes (1 à 32) sont destinées à l'étude de la mesure à deux temps avec des blanches, des noires ou silences correspondants, des gammes majeures et mineures, des liaisons et des syncopes; ces leçons sont exécutées d'ensemble par tous les instruments et à l'unisson.

A partir de la trente-troisième leçon commencent les récréations, c'est-à-dire des leçons harmonisées à quatre parties.

INDICATIONS DE L'AUTEUR.

La première partie sera jouée par les pistons et les bugles en *si* \flat , ainsi que par les clarinettes et les saxophones en *si* \flat (soprano)¹.

La deuxième partie sera jouée par les altos et les cors, ainsi que par les instruments en *mi* \flat du médium tels que les saxophones.

La troisième partie sera jouée par les barytons, trombones, et par les saxophones-ténors.

Il existe aussi des parties pour les trombones² et les ophicléides en *ut*.

La quatrième partie sera jouée par les basses, les contre-basses et les ophicléides en *si* \flat .

Une partie a été transposée pour les contre-basses en *mi* \flat et les saxophones baryton en *mi* \flat .

¹ Nous avons depuis, et conformément aux idées de l'auteur, transcrit les parties de flûte en *ré* \flat , ainsi que les flûtes en *ut* et les hautbois; il existe également une partie spéciale pour la petite clarinette en *mi* \flat . Toutes ces parties sont maintenant éditées.

² Nous n'admettons que le trombone en *ut* au point de vue théorique.

(Le solfège est écrit selon les différentes parties en clef de *sol* et en clef de *fa*.)

Les exercices qui suivent ont toutes les indications de mouvements et de nuances, des *forte*, des *piano*, des *crescendo*, des *decrescendo*, etc.; dès ce moment les élèves *font de la musique* et s'intéressent à l'œuvre commune; on reprend ensuite les unissons pour la mesure à trois temps; puis de nouvelles leçons concertantes tirées de Beethoven, Chwatal, Della Maria, Martini; ensuite la mesure à quatre temps, suivie de fragments de Rinck, de Rodolphe; le *Choral de Luther*, etc. Il passe ensuite en revue les différentes mesures où les mêmes noms se trouvent encore. Jusque-là l'auteur n'a encore employé que des rondes, des blanches et des noires avec des tonalités faciles.

Mais à partir de ce moment les difficultés de tonalité et de lecture augmentent, les croches et les doubles croches font successivement leur apparition, et quelques leçons concertantes contiennent de petites fugues et du contre-point. L'organiste se retrouve, il vit avec les maîtres du temps passé. Himmel, Hümmel, Haydn, Dussek, Rameau, Gluck, Mozart, Weber, Rossini sont passés en revue.

L'étude théorique n'est pas abandonnée pour cela; les triolets, les mesures ternaires et le C barré, les reprises, les renvois, les abréviations sont étudiés, l'échelle des gammes majeures et mineures a été parcourue en grande partie, exigeant parfois que certains instruments deviennent muets momentanément lorsque des difficultés trop grandes se présentent pour plusieurs d'entre eux. Les élèves ont deux cent soixante exercices différents à étudier, dont plus de cent harmonisés et concertants.

E. Porchet avait eu l'idée de publier plus tard une sorte de complément contenant une série de mélodies faciles, mais représentant chacune non pas un lambeau de phrase, mais une idée, un tout complet; la mort est venue le surprendre, laissant une œuvre non pas inachevée, mais susceptible d'être augmentée.

Documents statistiques.

Il ne nous reste plus qu'à mettre sous vos yeux le tableau suivant, qui vous donnera un aperçu de l'extension de ce solfège.

Relevé par départements des Sociétés instrumentales et des divers établissements qui se servent actuellement du solfège d'Émile Porchet.

DÉPARTEMENTS.	Nombre de sociétés, etc.	DÉPARTEMENTS.	Nombre de sociétés, etc.
Ain	"	<i>Report.</i>	204
Aisne	17	Indre	1
Allier	10	Indre-et-Loire	22
Alpes (Basses-)	1	Isère	9
Alpes (Hautes-)	1	Jura	9
Alpes-Maritimes	"	Landes	4
Ardèche	1	Loir-et-Cher	6
Ardennes	4	Loire	4
Ariège	3	Loire (Haute-)	3
Aube	9	Loire-Inférieure	7
Aude	14	Loiret	16
Aveyron	"	Lot	6
Bouches-du-Rhône	2	Lot-et-Garonne	12
Calvados	5	Lozère	"
Cantal	4	Maine-et-Loire	10
Charente	4	Manche	7
Charente-Inférieure	17	Marne	15
Cher	2	Marne (Haute-)	7
Corrèze	2	Mayenne	4
Côte-d'Or	14	Meurthe-et-Moselle	5
Côtes-du-Nord	2	Meuse	2
Creuse	3	Morbihan	1
Dordogne	13	Nièvre	4
Doubs	3	Nord	16
Drôme	3	Oise	17
Eure	10	Orne	10
Eure-et-Loir	11	Pas-de-Calais	7
Finistère	3	Puy-de-Dôme	12
Gard	3	Pyrénées (Basses-)	7
Garonne (Haute-)	11	Pyrénées (Hautes-)	2
Gers	5	Pyrénées-Orientales	1
Gironde	13	Rhône	9
Hérault	5	Saône (Haute-)	1
Ille-et-Vilaine	9	Saône-et-Loire	17
<i>A reporter</i>	204	<i>A reporter</i>	457

DÉPARTEMENTS.	Nombre de socié- tés, etc.	DÉPARTEMENTS.	Nombre de socié- tés, etc.
<i>Report.</i>	457	<i>Report.</i>	555
Sarthe	8	Vienne (Haute-)	1
Savoie	3	Vosges	7
Savoie (Haute-)	3	Yonne	10
Seine	19	Territoire de Belfort	"
Seine-et-Marne	14	Algérie	2
Seine-et-Oise	31	TOTAL pour la France.	606
Seine-Inférieure	14		
Sèvres (Deux-)	8	ÉTRANGER.	
Somme	10	Amérique	1
Tarn	5	Allemagne	1
Tarn-et-Garonne	2	Alsace-Lorraine	"
Var	1	Belgique	1
Vaucluse	1	Suisse	3
Vendée	6	TOTAUX	612
Vienne	3	pour la France et l'étranger.	
<i>A reporter</i>	555		

Nous trouvons donc en chiffres ronds pour la France et l'étranger plus de *six cents* sociétés ; inutile d'ajouter que nous avons négligé les exemplaires vendus en *commission* à d'autres éditeurs, ainsi que les exemplaires achetés isolément chez l'éditeur par des professeurs, des élèves, etc.

Ne nous préoccupant que de ces six cents sociétés à qui l'on peut attribuer une moyenne de trente exécutants (y compris les élèves et les secondes parties), cela donne le chiffre de *dix-huit mille* solfèges.

Voilà, Messieurs, ce que j'avais à vous lire cette année.

Si j'ai réussi à vous intéresser pendant quelques instants, ce sera une grande satisfaction pour moi d'avoir pu donner en public ce témoignage de reconnaissance à la mémoire de mon collègue et ami Émile Porchet.

A. HERVÉ,

Professeur à l'Association polytechnique de Paris, membre d'honneur de l'Harmonie des Ateliers des chemins de fer de l'État, de la ville de Saintes.

ANNEXES



I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

Président.

M. SPULLER, ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts.

Vice-président.

M. CASTAGNARY, conseiller d'État, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. L. CROST, ✨, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées.

Secrétaire rapporteur.

M. HENRY JOUIN, conservateur du Dépôt des souscriptions.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Membres.

MM. ARAGO (ÉTIENNE), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (ARTHUR), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O ✨, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

BURTY (PHILIPPE), ✨, critique d'art, boulevard des Batignolles, 13.

CASIMIR-PÉRIER (PAUL), député, rue du Général Foy, 16.

CHAMPFLEURY, ✨, administrateur adjoint de la Manufacture nationale de Sèvres.

COMTE (JULES), ✨, directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux, rue Greffulhe, 8.

GONSE (LOUIS), rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.

- GUIFFREY (JULES), ✱, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.
- HAVARD (HENRY), ✱, inspecteur des Beaux-Arts, rue Fénelon, 13.
- HOUSSAYE (HENRY), ✱, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.
- LAFENESTRE (GEORGES), ✱, conservateur adjoint au Musée du Louvre, rue Jacob, 23.
- LAUTH, ✱, ancien administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres, rue d'Assas, 36.
- MANTZ (PAUL), O✱, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.
- MONTAIGLON (ANATOLE DE), ✱, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.
- MUNTZ, ✱, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue de Condé, 14.
- SCHOELCHER, sénateur, rue de la Victoire, 64.
- VÉRON, inspecteur principal des Musées des départements, rue d'Épinay, 1, à Groslay (Seine-et-Oise).

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

- MM. BALLU (ROGER), ✱, inspecteur des Beaux-Arts, rue de Boulogne, 10 bis.
- BARDOUX, sénateur, avenue d'Iéna, 74.
- BELLAY, ✱, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Blanche, 72.
- BERGER (GEORGES), C✱, critique d'art, rue Legendre, 8.
- BOESWILWALD, C✱, inspecteur général des Monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.
- CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).
- CHIPIEZ, ✱, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.
- DELABORDE (VICOMTE HENRI), O✱, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.
- DUBOIS (PAUL), C✱, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.
- GRUYER, ✱, membre de l'Institut, inspecteur principal des Musées des départements, rue de l'Arcade, 22.
- GUILLAUME, C✱, membre de l'Institut, rue de l'Université, 5.
- KAEMPFEN, ✱, directeur des Musées nationaux, Palais du Louvre.
- LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✱, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, quai Bourbon, 19.

LECONTE, ancien député, 206, boulevard Saint-Germain.

MILLAUD (ÉDOUARD), sénateur, avenue Kléber, 78, Paris-Passy.

NARJOUX, ✨, architecte de la ville de Paris, rue Littré, 3.

NUITTER, ✨, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.

OSMOY (COMTE D'), sénateur, rue La Bruyère, 3 bis.

PILLET, ✨, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Saint-Sulpice, 18.

THOMAS (AMBROISE), GO ✨, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

II

MEMBRES NON RÉSIDENTS DU COMITÉ

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,
Vu l'arrêté ministériel en date du 18 avril 1879, instituant le Comité
des Sociétés des Beaux-Arts des départements,

ARRÊTE :

Sont maintenues ou nommées membres non résidents du Comité des
Sociétés des Beaux-Arts des départements les personnes dont les noms
suivent :

ALLIER

MM.

BARRIAU, conservateur du Musée de peinture, à Moulins.

ALPES-MARITIMES

CHABAL-DUSSURGEY, directeur de l'École d'art décoratif, à Nice.

ARDENNES

WILLEM, professeur de dessin, à Sedan.

AUBE

BABEAU (Albert), membre de la Société académique d'agriculture, sciences,
arts et belles-lettres de l'Aube, à Troyes.

GRÉAU (Julien), président de la Société des Amis des Arts de Troyes,
rue du Bac, n° 126, à Paris.

BOUCHES-DU-RHONE

BERLUC-PÉRUSSIS (DE), président honoraire de la Société académique des
Basses-Alpes, à Aix.

MAGAUD, correspondant de l'Institut, directeur de l'école des Beaux-Arts,
à Marseille.

PARROCEL (Etienne), membre de l'Académie de Marseille, rue Saint-Ferréol,
à Marseille.

ROUX (Jules-Charles), président de la Société des Amis des Arts, membre
de la Chambre de commerce et du Conseil municipal, administra-
teur de la Banque de France, rue Sainte, n° 79, à Marseille.

CALVADOS

BEAUREPAIRE (E. DE), membre de la Société des Antiquaires de Normandie, magistrat, rue Bosnières, n° 25, à Caen.

COLIN (Paul), inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris.

CHER

BUHOT DE KERSERS, membre de la Société des antiquaires du Centre, à Bourges.

COTE-D'OR

BOUGOT, doyen de la Faculté des lettres et professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Dijon.

RONOT, correspondant de l'Institut, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, à Dijon.

DOUBS

CASTAN (Auguste), conservateur de la Bibliothèque, à Besançon.

EURE

CHASSANT, conservateur du Musée, à Évreux.

GARD

LENTHÉRIC (Charles), ingénieur en chef des Ponts et chaussées, à Nîmes.

RÉVOIL, correspondant de l'Institut, architecte des monuments historiques, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

MABILLEAU, professeur de Faculté, à Toulouse.

GIRONDE

DROUYN (Léo), rue Desfourniel, n° 30, à Bordeaux.

MARIONNEAU (Charles), correspondant de l'Institut, rue de Turenne, n° 71, à Bordeaux.

ISÈRE

DEBELE, conservateur du Musée de peinture, à Grenoble.

LOIRE (HAUTE-)

GIRON (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce, au Puy.

LOIRET

BOUCHER DE MOLANDON, à Orléans.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée de peinture, à Orléans, rue Chaptal, n° 6, à Paris.

LOT-ET-GARONNE

TAMISEY DE LARROQUE, correspondant de l'Institut, à Gontaud.

MAINE-ET-LOIRE

DAUBAN (Jules), correspondant de l'Institut, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, conservateur du Musée de peinture, à Angers.

GODARD-FAULTRIER, directeur du Musée Saint-Jean, à Angers.

PORT (Célestin), archiviste du département, à Angers.

MEURTHE-ET-MOSELLE

COURNAULT, conservateur du Musée lorrain, à Nancy.

LEPAGE (Henri), membre de la Société d'archéologie lorraine, archiviste du département, à Nancy.

NORD

DURIEUX (A.), secrétaire de la Société d'Émulation, rue des Cygnes, n° 8, à Cambrai.

DUTERT, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris.

PUY-DE-DOME

GRAVIER (Léopold), sous-préfet, à Riom, président de la Société du Musée d'Aubusson.

RHONE

AYNARD, vice-président du Conseil d'administration de l'École nationale des Beaux-Arts, des Écoles municipales et du Musée, à Lyon.

CHARVET, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Fontenay-aux-Roses (Seine).

CHENAVARD, artiste peintre, à Lyon.

GUIGUE père, archiviste du département, à Lyon.

HIRSCH, architecte de la Ville, à Lyon.

MOLLIÈRE, président de la Société des Amis des Arts, à Lyon.

RONDOT (Natalis), Grand Hôtel du Louvre, à Paris.

SAONE-ET-LOIRE

HAROLD DE FONTENAYE, membre de la Société éduenne des lettres, sciences et arts, impasse du Jeu de Paume, à Autun.

SEINE-ET-OISE

DÉLÉROT, conservateur de la Bibliothèque, à Versailles.

DUSSIEUX (L.), professeur honoraire à l'École de Saint-Cyr, rue du Potager, n° 1 bis, à Versailles.

SEINE-INFÉRIEURE

PELLETIER, président de la Société industrielle, à Elbeuf.

TARN

JOLIBOIS, conservateur du Musée de peinture, à Albi.

VAUCLUSE

DELOYE, conservateur du Musée Calvet, à Avignon.

VIENNE (HAUTE-)

ARDANT, à Limoges.

YONNE

JULLIOT, président de la Société archéologique, à Sens.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

DIETRICH, à Belfort.

CONSTANTINE

POULLE, président de la Société archéologique, directeur des domaines, à Constantine.

Paris, le 26 mars 1887.

Signé : BERTHELOT.

(Publié au *Journal officiel* du 29 mars 1887.)

III

CORRESPONDANTS DU COMITÉ

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,
Vu l'arrêté ministériel en date du 18 avril 1879, instituant le Comité
des Sociétés des Beaux-Arts des départements,

ARRÊTE :

Sont maintenus ou nommés membres correspondants du Comité des
Sociétés des départements, savoir :

AIN

MM.

THIBAUT (Francisque), professeur de rhétorique au Lycée, à Bourg.

AISNE

FLORIVAL (DE), juge à Laon.

LAURENT (Paul), professeur à l'École municipale de dessin, à Soissons.

MATTON, archiviste du département, à Laon.

MIDOUX, professeur de dessin, à Laon.

ALLIER

BOUCHARD (Ernest), président de la Société d'Émulation de l'Allier, à
Moulins.

QUEYROI (Armand), conservateur du Musée d'antiquités, à Moulins.

VAYSSIÈRE, archiviste du département, à Moulins.

ALPES (HAUTES-)

GUILLAUME (l'abbé Paul), archiviste du département, membre du Comité
départemental des richesses d'art, à Gap.

ROMAN (J.), au château de Picomtal, près Embrun.

ALPES-MARITIMES

D'ILZAQUIER, ancien professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-
Arts, à Nice.

MORIS, archiviste du département, à Nice.

SAIGE (Gustave), conservateur des Archives de la principauté de Monaco.

ARDENNES

SENEMAUD, archiviste du département, à Mézières.

ARIÈGE

PASQUIER (Félix), archiviste du département, à Foix.

AUBE

ANDRÉ (Francisque), archiviste du département, à Troyes.

BOUCHES-DU-RHONE

ALBANÈS (l'abbé), docteur en théologie, à Marseille.

BARTHÉLEMY (le docteur), à Marseille.

BLANCARD, archiviste du département, à Marseille.

BOUILLON-LANDAIS, conservateur du Musée de peinture, à Marseille.

GIBERT, conservateur du Musée, à Aix.

JULLIEN, professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Marseille.

SAPORTA (le marquis DE), correspondant de l'Institut, à Aix.

SICARD (le docteur Adrien), secrétaire perpétuel de la Société de statistique, rue d'Arcole, n° 4, à Marseille.

CALVADOS

BÉNÉ, archiviste du département, secrétaire de la Société des Beaux-Arts, à Caen.

JACQUIER (Francis), architecte, à Caen.

MÉLY (DE), au château de Mesnil-Germain (Calvados) et boulevard Haussmann, n° 155, à Paris.

SABATIER, professeur, à Vire.

TRAVERS (Émile), archiviste-paléographe, à Caen.

VILLERS, adjoint au maire, à Bayeux.

CHARENTE

BIAIS (Émile), membre de la Société archéologique et historique de la Charente, archiviste municipal, à Angoulême.

FLEURY (Paul DE), archiviste du département, à Angoulême.

CHARENTE-INFÉRIEURE

AUDIAT (Louis), président de la Société des Archives historiques, à Saintes.

RICHEMOND (Meschinot DE), correspondant du Comité des travaux historiques, archiviste du département, rue Verdière, n° 23, à la Rochelle.

CHER

GOY (DE), à Bourges.

PÈTRE (Ch.), directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, conservateur du Musée, à Bourges.

CORRÈZE

RUPIN, vice-président de la Société historique et archéologique, à Brive.

CORSE

DUFOURMANTELLE, archiviste-paléographe, publiciste, à Ajaccio.
PÉRALDI, conservateur du Musée, à Ajaccio.

COTE-D'OR

CHABEUF (Joseph-Henri), secrétaire de l'Académie des sciences et arts, à
Dijon.
CHEVREUL (Henri), membre de l'Académie de Dijon, vice-président de la
Commission départementale des antiquités de la Côte-d'Or,
rue Vannerie, n° 41, à Dijon.
GARNIER, archiviste du département, à Dijon.
SUISSE (Charles), architecte diocésain, à Dijon.

CREUSE

CESSAC (Jean DE), à Guéret.
PERATHON (Cyprien), à Aubusson.

DORDOGNE

CHEYSSAC (l'abbé), curé de la Roche-Chalais, membre de la Société his-
torique et archéologique du Périgord.

DOUBS

GAUTHIER, archiviste du département, à Besançon.

EURE

ASSEGOND, conservateur du Musée, à Bernay.
BOURBON, correspondant du Comité des travaux historiques, secrétaire de
la Société des Amis des arts de l'Eure, archiviste du département,
à Évreux.
PORÉE (l'abbé), curé de Bournainville.

EURE-ET-LOIR

MERLET, archiviste du département, à Chartres.
ROUSSEL, propriétaire à Anet.

FINISTÈRE

BEAU, directeur du Musée, à Quimper.

GARD

LIOTARD, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

ROSCHACH (Ernest), archiviste municipal, à Toulouse.

GERS

PARFOURU, archiviste du département, à Auch.

GIRONDE

- BRAQUEHAYE, directeur de l'École municipale de dessin, à Bordeaux.
 COMMUNAY, président de la Société des Archives historiques, à Bordeaux.
 GOUJET, archiviste du département, hôtel des archives, rue d'Aviau, à Bordeaux.
 VALLET, conservateur au Musée de peinture, à Bordeaux.

HÉRAULT

- LABOR (Charles), conservateur du Musée de peinture, place de la Madeleine, 4, à Béziers.
 MICHEL (Ernest), conservateur du Musée de peinture, à Montpellier.

ILLE-ET-VILAINE

- LENOIR (Ch.), statuaire, directeur de l'École régionale des Beaux-Arts, à Rennes.

INDRE

- LECONTE, ancien député, boulevard Saint-Germain, n° 206, à Paris.

INDRE-ET-LOIRE

- GRANDMAISON (Charles DE), délégué de la Société archéologique de Touraine, archiviste du département, rue Traversière, n° 13, à Tours.
 LAURENT, conservateur du Musée de peinture, à Tours.
 PALUSTRE (Léon), à Tours.

ISÈRE

- COLET, professeur à la Faculté des sciences, à Grenoble.
 CORNILLON (Jean-Baptiste), bibliothécaire, conservateur du Musée de peinture, à Vienne.
 DUGIT, professeur à la Faculté des lettres, à Grenoble.
 PRUDHOMME, archiviste du département, rue Lesdiguières, n° 39, à Grenoble.

JURA

- LIBOIS, archiviste du département, à Lons-le-Saulnier.

LOIR-ET-CHER

- LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, professeur à l'École des arts décoratifs, à Paris.
 ROUSSEL, archiviste du département, à Blois.
 STORELLI, conservateur du Musée de peinture, à Blois.

LOIRE

- DESCHÉLETTE-DESPIERRES, à Roanne.

LOIRE-INFÉRIEURE

- DE L'ISLE DE DRÈMEUX, conservateur du Musée archéologique, à Nantes.
 MAITRE (Léon), archiviste du département, à Nantes.

LOIRET

DESNOYERS (l'abbé), directeur du Musée historique de l'Orléanais, à Orléans.

HERLUISON (H.), membre de la Société des Amis des Arts d'Orléans, éditeur, rue Jeanne-d'Arc, n° 17, à Orléans.

LOISELEUR (J.), correspondant du ministère pour les travaux historiques, secrétaire général de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts, bibliothécaire de la ville, à Orléans.

NOEL, professeur d'architecture à l'École de dessin, membre de la Société des Amis des Arts, rue de Bourgogne, n° 53, à Orléans.

LOT

CANGARDEL, à Cahors.

LOT-ET-GARONNE

THOLIN (Georges), archiviste du département, rue Scaliger, à Agen.

LOZÈRE

ANDRÉ (Ferdinand), archiviste du département, à Mende.

MAINE-ET-LOIRE

MICHEL (A.), conservateur adjoint du Musée Saint-Jean, rue Boisnet, n° 68, à Angers.

MANCHE

MORIN, artiste peintre, à Granville.

QUESNEL (L.), conservateur du Musée de peinture, à Coutances.

MARNE

JADART (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims, conservateur adjoint de la Bibliothèque et du Musée, rue du Couchant, n° 15, à Reims.

MARNE (HAUTE-)

BROCARD (Henry), président de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée de peinture, à Langres.

MAYENNE

ABRAHAM (Tancrede), conservateur du Musée de peinture, à Château-Gontier, et rue Castellane, n° 8, à Paris.

RICHARD (Jules), ancien archiviste du Pas-de-Calais, à Laval.

MEURTHE-ET-MOSELLE

GERMAIN (Léon), rue Héré, n° 26, à Nancy.

JACQUOT (Albert), membre de l'Académie de Stanislas et de la Société d'archéologie lorraine, rue Gambetta, n° 19, à Nancy.

MEUSE

JACOB, archiviste du département, à Bar-le-Duc.

MAXE-VERLY, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Bar-le-Duc, ville haute, et rue de Rennes, n° 61, à Paris.

NIÈVRE

DE FLAMARE, archiviste du département, à Nevers.

NORD

BRASSART, archiviste de la ville, rue du Cauteleux, n° 63, à Douai.

DEHAISNES (le chanoine), président de la Commission historique du département du Nord, correspondant du ministère de l'Instruction publique, boulevard Vauban, n° 56, à Lille.

DELECROIX (Émile), avocat, à Lille.

FINOT (Jules), archiviste du département, à Lille.

FOUGART, membre de la Commission des Écoles académiques, à Valenciennes.

HERLIN (Aug.), conservateur du Musée de peinture, à Lille.

RIVIÈRE (Benjamin), bibliothécaire de la ville, rue de Bellain, n° 30, à Douai.

OISE

BADIN, directeur de la manufacture nationale, à Beauvais.

COUARD-LUYS, archiviste du département, à Beauvais.

MARCHANDIN, professeur au collège, rue Ricard, n° 2, à Beauvais.

MARSY (comte DE), directeur de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, à Compiègne.

VINET, professeur de dessin, à Senlis.

ORNE

BRIOUX (Lionel), professeur aux Écoles de la ville, conservateur du Musée, rue de Bretagne, n° 60, à Alençon.

DUVAL (Louis), archiviste du département, à Alençon.

GÉRASIME-DESPIERRES (M^{me}), à Alençon.

PAS-DE-CALAIS

ADVIELLE (Victor), membre de la Société des Amis des Arts d'Arras, rue Guénégaud, n° 3, à Paris.

HUGREL, directeur de l'École d'art décoratif, rue Lafayette, n° 217, à Calais.

LORIQUEL, archiviste du département, à Arras.

VAILLANT (V. J.), rue Tour-Notre-Dame, n° 12, à Boulogne-sur-Mer.

PUY-DE-DOME

ROUCHON (G.), archiviste du département, rue de l'Hôtel-de-Ville, n° 9, à Clermont-Ferrand.

PYRÉNÉES (BASSES-)

FLOURAC, archiviste du département, à Pau.
 SOULICE, conservateur de la Bibliothèque, à Pau.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

BRUTAILS (Aug.), archiviste du département, à Perpignan.

RHONE

BÉGULE (Lucien), à Lyon.
 GEORGE, architecte, quai des Brotteaux, n° 26, à Lyon.
 GIRAUD, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon.
 HÉDIN, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Lyon.
 GUIGUE (Georges), archiviste municipal, à Lyon.

SAONE (HAUTE-)

DUNOYER DE SEGONZAC, archiviste du département, à Vesoul.

SAONE-ET-LOIRE

LEX (L.), bibliothécaire de la ville, archiviste du département, à Mâcon.
 MARTIN (Paul), de l'Académie des sciences, arts, belles-lettres et agriculture, rue Mathieu, n° 5, à Mâcon.

SARTHE

TRIGER (Robert), membre de la Commission des monuments historiques de la Sarthe, rue de l'Ancien-Évêché, n° 5, au Mans.

SEINE

BRAUN (Gaston), photographe des Musées nationaux, boulevard des Capucines, n° 3, à Paris.
 CLÉMENT (Léon), photographe des Musées nationaux, boulevard des Capucines, n° 3, à Paris.

SEINE-ET-MARNE

LEUILLIER (Th.), vice-président de la Société d'archéologie, à Melun.
 STEIN (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, aux Archives nationales, à Paris.

SEINE-ET-OISE

DUTILLEUX (A.), chef de division à la préfecture de Seine-et-Oise, secrétaire de la Commission des antiquités et des arts, avenue de Picardie, n° 15, à Versailles.
 GRAVE, architecte, à Mantes.

SEINE-INFÉRIEURE

BEAUREFAIRE (Charles DE), archiviste du département, rue Beffroi, n° 24, à Rouen.

LEBEL, directeur de l'École des Beaux-Arts et conservateur du Musée de peinture, à Rouen.

LE BRETON (Gaston), directeur du Musée céramique, à Rouen.

LHULLIER, conservateur du Musée de peinture, au Havre.

VESLY (DE), architecte, professeur à l'École régionale des Beaux-Arts, rue des Faulx, n° 21, à Rouen.

SÈVRES (DEUX-)

ARNAULDET (Thomas), ancien bibliothécaire de la ville de Niort, au Fossé-Rouge, commune de Sainte-Florence (Vendée).

BERTHÉLÉ, archiviste du département, à Niort.

SOMME

BÉTHOUART, professeur du cours communal de dessin industriel, à Abbeville.

DURAND, archiviste du département, à Amiens.

FÉRAGU, conservateur du Musée de peinture, à Amiens.

TARN

MAZAS, à Lavaur.

TARN-ET-GARONNE

FORESTIÉ (Édouard), secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, archiviste de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, rue de la République, n° 23, à Montauban.

VAR

GINOUX (Charles), membre de l'Académie du Var, artiste peintre, rue Traverse-Denfert-Rochereau, n° 1, à Toulon.

MIREUR, archiviste du département, à Draguignan.

ROSTAN (Louis), à Saint-Maximin.

VAUCLUSE

BOURGES, professeur de dessin au Lycée, à Avignon.

DUHAMEL, archiviste du département, à Avignon.

GRIVOLLAS, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Avignon.

REQUIN (l'abbé), membre de l'Académie de Vaucluse, rue Picpus, n° 4, à Avignon.

VENDÉE

CHARRIER, architecte à Fontenay-le-Comte.

VIENNE

BROUILLET, conservateur du Musée de peinture, directeur de l'École municipale régionale des Beaux-Arts, à Poitiers.

RICHARD (Alfred), archiviste du département, 14, rue Saint-Savin, à Poitiers.

VIENNE (HAUTE-)

GUIBERT (Louis), membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Sainte-Catherine, n° 8, à Limoges.

LEYMARIE (Camille), conservateur de la Bibliothèque communale, secrétaire du Musée national Adrien Dubouché, rue d'Antony, n° 22, à Limoges.

BOURDERY (Louis), avocat, artiste peintre émailleur, membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue des Combes, n° 1, à Limoges.

ALGER

WAILLE (Victor), professeur à l'École des lettres, à Alger.

CONSTANTINE

PRUD'HOMME, conservateur de la Bibliothèque et du Musée, à Constantine.

ORAN

DEMAEGHT (L.), vice-président de la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran, conservateur du Musée municipal, à Oran.

CUINET (E.), ingénieur, sous-conservateur du Musée municipal, à Oran.

Paris, 26 mars 1887.

Signé : BERTHELOT.

(Publié au *Journal officiel* du 29 mars 1887.)

IV

DISTINCTIONS

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS
DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ,
DE 1877 A 1887.

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

- GUIFFREY** (Jules-Joseph), membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 19 avril 1884.
- MARCILLE** (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.
- MICHEL** (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881. (Décédé.)

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

- ABRAHAM** (Tancrede), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 12 juillet 1884.
- ADVIELLE** (Victor), membre de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras. — Arrêté du 11 avril 1885.
- ALEGRE** (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'Académie en décembre 1869. — O. I. Arrêté du 19 avril 1881.
- DAUBAN**, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 20 décembre 1884.
- DURIEUX**, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.
- DUTILLEUX** (A.), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise. — Arrêté du 1^{er} mai 1886.
- JOLIBOIS** (Émile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 5 mai 1886.

- LAURENT (Félix)**, conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.
- LE BRETON (Gaston)**, directeur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.
- MARCILLE (Eudoxe)**, conservateur du Musée, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 19 avril 1884.
- MARIONNEAU**, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. — Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.
- PARROCEL (Étienne)**, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille (Bouches-du-Rhône), officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.
- PORT (Célestin)**, archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.
- ROMAN (J.)**, auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Hautes-Alpes. Officier d'Académie du 2 avril 1880. — O. I. Arrêté du 11 avril 1885.
- VIDAL (Léon)**, membre de la Société de Statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

- BILLOT (Achille)**, artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.
- BURET**, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881. (Décédé.)
- BRAQUEHAYE**, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.
- BRÈS**, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.
- BROCARD (Henry)**, conservateur du Musée de Langres. — Arrêté du 2 avril 1880.
- CAMBON (Armand)**, conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)
- CHARDON**, écrivain d'art. — Arrêté du 7 avril 1877.
- CHEYSSAC (l'abbé)**, membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.
- DELEROT**, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.
- DESAVARY**, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.
- DUBOURG**, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collège de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.
- DUBOZ (Félix)**, secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

- DUBROC DE SÉGANGE**, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.
- DUGASSEAU**, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.
- FAUCONNEAU-DUFRESNE**, membre du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.
- GEORGE**, architecte, à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.
- GIRON (Léon)**, membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy (Haute-Loire). — Arrêté du 11 avril 1885.
- GUILLAUME (l'abbé)**, archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. — Arrêté du 31 mars 1883.
- HERLUISSON**, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.
- HERVÉ**, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.
- JACQUOT**, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. — Arrêté du 15 avril 1882.
- JADART (Henri)**, secrétaire général de l'Académie de Reims. — Arrêté du 1^{er} mai 1886.
- LAFERRIÈRE (l'abbé)**, président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.
- LE HÉNAFF**, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880. (Décédé.)
- MARTIN (François-Joseph)**, membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, à Versailles. — Arrêté du 4 juin 1887.
- MICHEL (Edmond)**, membre correspondant de la Société des Antiquaires de France, à Touvent, par Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878. (Décédé.)
- MIDOUX**, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.
- NOEL**, architecte, professeur à l'École de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.
- ROUSSEL**, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.
- STEIN (Henri)**, secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais. — Arrêté du 1^{er} mai 1886.

V

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements
et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1887.

AIN

- BOURG Société d'Émulation, agriculture, sciences, lettres
et arts.
— Société littéraire, historique et archéologique du
département de l'Ain.
— Société des amis des arts de l'Ain.

AISNE

- LAON Société académique.
CHATEAU-THIERRY Société historique et archéologique.
CHAUNY Société académique.
SAINT-QUENTIN Société industrielle de Saint-Quentin et de l'Aisne.
— Société académique des sciences, arts et belles-lettres,
agriculture et industrie.
— Société des amis des arts.
SOISSONS Société archéologique.
VERVINS Société archéologique.

ALLIER

- MOULINS Société d'Émulation de l'Allier.
— Commission départementale de l'Inventaire des
richesses d'art.

ALPES (BASSES-)

- DIGNE Commission départementale de l'Inventaire des
richesses d'art.
— Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes.

ALPES (HAUTES-)

- GAP Commission départementale de l'Inventaire des
richesses d'art.
— Société d'études des Hautes-Alpes.

ALPES-MARITIMES

- NICE Société des Lettres, sciences et arts.

- NICE Société des Beaux-Arts.
 — Société des architectes du département.

ARDENNES

- MÉZIÈRES Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

AUBE

- TROYES Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres.
 — Société des Amis des arts.
 BAR-SUR-AUBE Société des architectes du département de l'Aube.
 NOGENT-SUR-SEINE Société pour développer et encourager l'étude du dessin.

AUDE

- CARCASSONNE Société des arts et des sciences.
 LIMOUX Société des amis des arts.
 NARBONNE Commission archéologique et littéraire de l'arrondissement de Narbonne.

AVEYRON

- RODEZ Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

- BELFORT Société Belfortaine d'Émulation.

BOUCHES-DU-RHONE

- MARSEILLE Académie des sciences, lettres et arts.
 — Société des Amis des arts.
 AIX Académie des sciences, arts et belles-lettres.
 — Société historique de Provence.
 — Cercle musical.
 ARLES Commission archéologique.

CALVADOS

- CAEN Société française d'archéologie.
 — Société des Beaux-Arts.
 — Académie nationale des sciences et arts.
 — Société des antiquaires de Normandie.
 — Association Normande pour le progrès des arts.
 — Conservatoire de musique.
 BAYEUX Société d'agriculture, sciences et arts.
 FALAISE Société d'agriculture, arts et belles-lettres.
 — Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
 LISIEUX Société d'Émulation.
 — Société historique.

- PONT-L'ÉVÈQUE . . . Société d'agriculture, arts et sciences, etc.
 VIRE Société Viroise d'Émulation.

CANTAL

- AURILLAC Société d'horticulture, d'acclimation, des sciences et des arts.

CHARENTE

- ANGOULÈME Société archéologique et historique de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

- LA ROCHELLE Académie des belles-lettres, sciences et arts.
 — Société des Amis des arts.
 — Société philharmonique.
 ROCHEFORT Société de géographie.
 SAINTES Commission des arts et monuments.
 — Société des archives historiques.
 — Société des Amis des arts.
 — Société départementale des arts.
 SAINT-JEAN-D'ANGÉLY Société historique et scientifique.
 — Académie des Muses Santones.
 ROYAN Académie des Muses Santones.

CHER

- BOURGES Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher.
 — Société des antiquaires du Centre.
 — Conservatoire du Musée.
 — Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

- TULLE Société des lettres, sciences et arts.
 — Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
 BRIVE Société scientifique, historique et archéologique.

COTE-D'OR

- DIJON Académie des sciences, arts et belles-lettres.
 — Société des Amis des arts.
 — Commission des antiquités du département.
 — Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
 — Conservatoire de musique.
 BEAUNE Société archéologique d'histoire et de littérature.
 CHATILLON-SUR-SEINE Société archéologique.
 SEMUR Société des sciences historiques.

COTES-DU-NORD

SAINT-BRIEUC	Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.
—	Société archéologique et historique.
—	Association bretonne.
—	Société musicale.
—	Société philharmonique.

CREUSE

GUÉRET	Société des sciences naturelles et archéologiques.
AUBUSSON	Société du Musée.

DORDOGNE

PÉRIGUEUX	Société historique et archéologique du Périgord.
—	Société des Amis des arts de la Dordogne.

DOUBS

BESANÇON	Société d'Émulation.
—	Société des Amis des arts.
—	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	École municipale de musique.
MONTBÉLIARD	Société des Beaux-Arts.
—	Société d'Émulation.

EURE

ÉVREUX	Société départementale des Amis des arts.
------------------	---

EURE-ET-LOIR

CHARTRES	Société archéologique d'Eure-et-Loir.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
CHATEAUDUN	Société Dunoise.

FINISTÈRE

QUIMPER	Société archéologique.
BREST	Société d'Émulation.
—	Société académique.
MORLAIX	Société du Musée.

GARD

NIMES	Académie du Gard.
—	Société artistique du Gard.
—	Commission municipale des Beaux-Arts.
—	École de musique.
ALAIS	Société scientifique et littéraire.

GARONNE (HAUTE-)

TOULOUSE	Société archéologique du Midi de la France.
--------------------	---

- TOULOUSE.** Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres.
 — Société artistique.
 — École de musique.

GERS

- AUCH.** Société historique de Gascogne.
 — Société des archives historiques de la Gascogne.

GIRONDE

- BORDEAUX.** Académie des sciences, arts et belles-lettres.
 — Société des Amis des arts.
 — Société archéologique.
 — Société philomathique.
 — Société des archives historiques.
 — Commission des monuments.
 — Société de Sainte-Cécile.
 — Société philharmonique.
 — Société des architectes.
 — Société des bibliophiles de Guyenne.

HÉRAULT

- MONTPELLIER.** Académie des sciences et lettres.
 — Société artistique de l'Hérault.
 — Société archéologique.
 — Société des bibliophiles languedociens.
BÉZIERS. Société archéologique et littéraire.

ILLE-ET-VILAINE

- RENNES.** Société archéologique.
 — Conservatoire de musique.
SAINT-MALO. Société du Musée.

INDRE

- CHATEAUXROUX.** Société du Musée.
 — Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

INDRE-ET-LOIRE

- TOURS.** Société des Amis des arts.
 — Société d'agriculture, sciences et arts.
 — Société archéologique de Touraine.

ISÈRE

- GRENOBLE.** Académie delphinale.
 — Société de statistique et des arts industriels.
 — Société des Amis des arts.

JURA

- LONS-LE-SAULNIER.** . . Société d'Émulation.

- LONS-LE-SAULNIER. . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
 POLIGNY Société d'agriculture, sciences et arts.

LANDES

- DAX Société de Borda.
 — Société d'agriculture, sciences, commerce et arts.

LOIRE

- SAINT-ÉTIENNE . . . Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
 MONTRISON. La Diana.

LOIRE (HAUTE-)

- LE PUY. Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.
 — Société d'agriculture, sciences et arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

- NANTES. Société académique.
 — Commission du Musée.
 — Société archéologique.

LOIRET

- ORLÉANS Société archéologique.
 — Société des Amis des arts.
 — Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.
 — Académie de Sainte-Croix.
 — Institut musical.

LOIR-ET-CHER

- BLOIS Société des sciences et lettres.
 — Société d'excursions artistiques.
 — Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
 ROMORANTIN Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
 VENDOME Société archéologique et littéraire.
 — Comité de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT

- CAHORS. Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
 — Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT-ET-GARONNE

- AGEN Société d'agriculture, sciences et arts.

LOZÈRE

- VENDE. Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.

MAINE-ET-LOIRE

- ANGERS Académie des sciences et belles-lettres.

ANGERS	Association <i>artistique</i> .
—	Société d' <i>Études</i> scientifiques.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
CHOLET	Société des sciences et des beaux-arts.

MANCHE

SAINT-LO	Société d'agriculture et d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
AVRANCHES	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
CHERBOURG	Société académique.
—	Société artistique et industrielle.
—	Société de l' <i>Union cherbourgeoise</i> .
—	Société académique du Cotentin.
VALOGNES	Société archéologique, artistique et littéraire.
CARENTAN	Académie Normande.

MARNE

CHALONS-SUR-MARNE.	Société d'agriculture, sciences et arts.
REIMS	Académie nationale.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des Arts réunis.
—	Société des architectes de la Marne.
VITRY-LE-FRANÇOIS .	Société des sciences et arts.

MARNE (HAUTE-)

LANGRES	Société historique et archéologique.
SAINT-DIZIER	Société des sciences, lettres et arts.

MAYENNE

LAVAL	Commission historique et archéologique.
—	Société des Arts réunis.
—	Société d'archéologie, sciences, arts et belles-lettres.

MEURTHE-ET-MOSELLE

NANCY	Société d'archéologie lorraine.
—	Académie de Stanislas.
—	Comité de l'association des artistes musiciens.
—	Société musicale des enfants de Nancy.
—	Société musicale d'Alsace-Lorraine.
BRIEY	Société d'archéologie et d'histoire.

MEUSE

BAR-LE-DUC	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société du Musée.
VERDUN	Société philomathique.

MORBIHAN

- VANNES Société polymathique.
LORIENT Société philotechnique.

NIÈVRE

- NEVERS Société nivernaise des lettres, sciences et arts.
— Société des Amis des arts.
— Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
— Société académique de Nivernais.
CLAMECY Société scientifique et artistique.
VARZY Société du Musée.
— Société historique, littéraire et agricole.

NORD

- LILLE Société des sciences, de l'agriculture et des arts.
— Commission historique du Nord.
— Comité Flamand de France.
— Académie de musique.
— Société des architectes.
AVESNES Société archéologique.
CAMBRAI Société d'Émulation.
— Académie de musique.
DOUAI Société d'agriculture, sciences et arts.
— École de musique.
— Société des Amis des arts.
DUNKERQUE Société Dunkerquoise pour l'encouragement des arts.
— École de musique.
— Commission de musique.
ROUBAIX Société d'Émulation.
— École de musique.
TOURCOING Académie de musique.
VALENCIENNES Société d'agriculture, sciences et arts.
— Académie de musique.

OISE

- BEAUVAIS Société académique d'archéologie.
— Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
— Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
COMPIÈGNE Société historique.
NOYON Comité historique et archéologique.
SENLIS Comité archéologique.

ORNE

- ALENÇON Commission des archives.

- ALENÇON Société historique et archéologique de l'Orne.
FLERS Société industrielle.

PAS-DE-CALAIS

- ARRAS Académie des sciences, lettres et arts.
— Union artistique du Pas-de-Calais.
— Société artésienne des Amis des arts.
— Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
— École de musique.
— Commission des antiquités.
BOULOGNE-SUR-MER Société académique.
— Académie communale de musique.
— Association de la jeunesse.
— Société d'agriculture et des Beaux-Arts.
— Société philharmonique.
— Société des concerts populaires.
CALAIS Société des sciences industrielles.
SAINT-OMER Société des antiquaires de la Morinie.
ST-PIERRE-LEZ-CALAIS Commission de surveillance et de patronage de l'École d'art décoratif.

PUY-DE-DÔME

- CLERMONT-FERRAND Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— Société des Amis des arts.
— Société des architectes.
— Société régionale des architectes du Puy-de-Dôme, de la Haute-Loire, de l'Allier.
— Société d'émulation de l'Auvergne.
RIOM Société du Musée.

PYRÉNÉES (BASSES-)

- PAU Société des sciences, lettres et arts.
— Société des Amis des arts.
BAYONNE Société des sciences et arts.
— Conservatoire de musique.
— Société artistique.

PYRÉNÉES (HAUTES-)

- BAGNÈRES DE BIGORRE Société Ramond.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

- PERPIGNAN Société agricole, scientifique et littéraire.
— Conservatoire de musique.
— Société des beaux-arts.

RHONE

LYON.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société littéraire historique et archéologique.
—	Société académique d'architecture.
—	Conservatoire de musique.
—	Société d'agriculture et arts utiles.
—	Société d'enseignement professionnel.
—	Société des sciences industrielles.

SAONE-ET-LOIRE

MACON.	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des concerts historiques.
—	Société philharmonique.
AUTUN.	Société Éduenne.
CHALON-SUR-SAONE	Société d'histoire et d'archéologie.
TOURNUS	Société des Amis des arts.

SARTHE

LE MANS.	Commission pour la conservation des monuments.
—	Société historique et archéologique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société française d'archéologie.
LA FLÈCHE.	Société des sciences et arts.

SAVOIE

CHAMBÉRY	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société savoisienne d'histoire et d'archéologie.
—	Conservatoire de musique.
MOUTIERS.	Académie de la Val d'Isère.
S.-JEAN DE MAURIENNE	Société d'histoire et d'archéologie.

SAVOIE (HAUTE-)

ANNECY.	Société Florimontane.
-----------------	-----------------------

SEINE-ET-MARNE

MELUN.	Société d'archéologie, sciences, lettres et arts.
FONTAINEBLEAU	Société historique et archéologique du Gâtinais.
MEAUX.	Société d'agriculture, sciences et arts.
NEMOURS.	Société polytechnique.
ROZOV.	Société d'agriculture et d'économie domestique.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES.	Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des sciences morales, des lettres et des arts.

VERSAILLES	Société d'agriculture et des arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
PONTOISE	Société historique et archéologique.
RAMBOUILLET	Société archéologique.
—	Société des architectes.

SEINE-INFÉRIEURE

ROUEN	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités.
—	Société de l'histoire de Normandie.
—	Société libre d'émulation.
—	Société industrielle.
—	Société des architectes.
—	Société artistique de Normandie.
—	Société des bibliophiles.
—	Société rouennaise des bibliophiles.
—	Commission d'architecture de la Seine-Inférieure.
ELBEUF	Société industrielle.
—	Amateurs de travaux d'agrément.
—	Société des architectes du canton d'Elbeuf.
FÉCAMP	Société du Musée.
HAVRE (L.R.)	Société havraise d'études diverses.
—	École municipale de musique.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société musicale, <i>la Lyre havraise</i> .
—	Société des Amis des arts.
—	Société des archives photographiques et monumentales du Havre.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société géologique de Normandie.
—	École de dessin du Havre.

SÈVRES (DEUX-)

NIORT	Société de statistique, sciences, belles-lettres et arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.

SOMME

AMIENS	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des antiquaires de Picardie.
—	Société industrielle.
—	Société des Amis des arts.
—	Société linnéenne du nord de la France.
—	Société de géographie.

- ABBEVILLE Société d'Émulation.
 — Conférence scientifique.

TARN

- ALBI Société des sciences, arts et belles-lettres.
 CASTRES Commission des antiquités.

TARN-ET-GARONNE

- MONTAUBAN Société des sciences, belles-lettres et arts.
 — Société archéologique.
 — Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

VAR

- DRAGUIGNAN Société d'études scientifiques et archéologiques.
 TOULON Société académique.

VAUCLUSE

- AVIGNON Société du musée Calvet.
 — Conservatoire communal de musique.
 — Académie de Vaucluse.
 APT Société littéraire, scientifique et artistique.

VENDÉE

- LA ROCHE-SUR-YON Société d'Émulation de la Vendée.

VIENNE

- POITIERS Société des antiquaires de l'Ouest.
 — Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
 — Académie des Beaux-Arts.
 — Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
 — Société des archives du Poitou.
 — Société poitevine d'encouragement à l'agriculture.

VIENNE (HAUTE-)

- LIMOGES Société archéologique et historique.
 — Société d'agriculture, sciences et arts.
 — Ecole municipale de musique.

VOSGES

- ÉPINAL Société d'Émulation.
 — Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
 SAINT-DIÉ Société philomathique.

YONNE

- AUXERRE Société des Amis des arts.

- AUXERRE** Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne.
AVALLON Société d'études.
SENS Société archéologique.

ALGER

- ALGER** Société des Beaux-Arts.
 — Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
 — Société historique algérienne.

CONSTANTINE

- CONSTANTINE** Société archéologique du département de Constantine.
BONE Académie d'Hippone.

ORAN

- ORAN** Société de géographie et d'archéologie.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

	Pages.
Ouverture de la session et constitution du Bureau.	3
Séance du mardi 31 mai (présidence de M. KAEMPFEN).	4
Séance du mercredi 1 ^{er} juin (présidence de M. NUITER).	9
Séance du jeudi 2 juin (présidence de M. Jules GUIFFREY).	19
Séance du vendredi 3 juin (présidence de M. A. DE MONTAIGLON).	29
Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry JOUIN, secrétaire rapporteur du Comité.	34
Séance générale du samedi 4 juin	57
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts	58
Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts	72

LECTURES ET COMMUNICATIONS.

I. Michel Colombe, qualifié prince des sculpteurs français à Bourges en 1467. — M. Ch. DE GRANDMAISON.	75
II. Antoine Pater. — M. P. FOUCART	78
III. Julien de Fontenay, graveur en pierres fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres, au château de Fontainebleau. — M. Th. LEUILLIER	98
IV. Le sculpteur français Pierre-Étienne Monnot, citoyen de Besançon, auteur du Marmorbad de Cassel. Notice sur sa vie et ses ouvrages (1657-1733). — M. A. CASTAN.	116
V. Les deux Ranc, peintres de Montpellier. — M. C. PONSAILHE	173
VI. Notice sur Charles-Guillaume Cousin de Pont-Audemer, décorateur du palais royal de Stockholm (1707-1783). — M. V. ADVIELLE	208
VII. François Marchand et le tombeau de François I ^{er} (<i>Planches</i>). — M. F. DE MÉLY.	215
VIII. Recherches sur Guillaume Gougeon et sur divers travaux de sculpture exécutés à Alençon, à l'abbaye de Belle-Étoile et à Argentan au dix-septième siècle (<i>Planches</i>). M. L. DUVAL	228

	Pages.
IX. L'École flamande avant les Van Eyck. — M. le chanoine DEHAISNES.	241
X. Quelques mots sur l'art décoratif et sur les nouvelles écoles créées en vue de l'instruction qui doit y conduire. — M. CHABAL-DUSSURGEY.	252
XI. Note sur la demeure à Bourges et sur la femme de Pol de Limbourg. — M. P. GIRARD.	265
XII. Sculptures sur bois dans l'église Saint-Aubert de Cambrai (<i>Planche</i>). — M. A. DURIEUX	268
XIII. Les maîtres de l'œuvre en Dauphiné et les peintres de la ville de Grenoble. Documents inédits. — M. H. STEIN.	285
XIV. Jean-Baptiste de La Rose, peintre du Roi à l' Arsenal de Toulon. — M. Ch. GINOUX	303
XV. Les Écoles d'art à Toulon (1640-1887). — M. Ch. GINOUX.	313
XVI. La Bastide de Pierre Puget à Ollioules (<i>Plans</i>). — M. Ch. GINOUX	325
XVII. Un Triptyque hollandais du seizième siècle. — M. T. ABRAHAM	333
XVIII. Le peintre lorrain Charles-Louis Chéron et sa famille. (<i>Planches</i>). — M. A. JACQUOT.	338
XIX. Une Tapisserie flamande à Vaugoubert en Périgord (<i>Planche</i>). — M. l'abbé CHEYSSAC.	358
XX. Peintures murales du département de la Haute-Loire des douzième, quinzième et seizième siècles. — M. L. GIRON.	365
XXI. Les peintures de l'ancien palais épiscopal de Mende, aujourd'hui hôtel de la Préfecture. Le peintre Antoine Bénard. — M. F. ANDRÉ	371
XXII. Documents relatifs à Rubens, conservés aux archives du Nord. — M. J. FINOT.	377
XXIII. Les Beaux-Arts dans le département du Tarn, depuis la Renaissance. — M. E. JOLIBOIS	409
XXIV. Les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle (<i>Fac-similés de signatures d'artistes</i>). — M. N. RONDOT.	425
XXV. L'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle. — M. E. BOUCHARD	592
XXVI. L'Académie de peinture de Marseille. Ses relations avec l'Académie de Rome. — M. E. PARROCEL	619
XXVII. Lasne (Jean-Étienne), maître graveur en taille-douce, illuminateur de la ville de Bordeaux au dix-septième siècle. — M. Ch. MARIONNEAU.	631
XXVIII. Notes sur divers sujets funèbres du moyen âge et de la Renaissance peints et sculptés (<i>Planches</i>). — M. V. GODARD-FAULTRIER.	64
XXIX. Date des orgues de Notre-Dame d'Embrun (<i>Planches</i>). — M. J. ROMAN	65

TABLE DES MATIÈRES.

	715
	Pages.
Observations présentées au nom de M. Guillaume, archi- viste des Hautes-Alpes, sur le même sujet	670
XXX. Émile Porchet, auteur d'un Solfège instrumental simultané. Notice biographique. — M. A. HERVÉ.	671

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. . .	681
§ I. Section de l'histoire de l'art	681
§ II. Section de l'enseignement	682
II. Membres non résidents du Comité.	684
III. Correspondants du Comité.	688
IV. Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux- Arts des départements, sur la proposition du Comité, de 1877 à 1887	697
Chevaliers de la Légion d'honneur.	697
Officiers de l'Instruction publique	697
Officiers d'Académie	698
V. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, 1877-1887.	700



27





